



ELISA TRIGO

**LIBERDADE E COMPROMISSO NA
INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE IAN CLARKE**



ELISA TRIGO

**LIBERDADE E COMPROMISSO NA
INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE IAN CLARKE**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Jorge Correia, professor associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

O júri

Presidente

Prof. Doutor Luís Manuel Gonçalves da Silva
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof. Doutora Monika Duarte Streitová
investigadora do INET-MD Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança
(arguente principal)

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro (orientador)

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Jorge Correia, pela sua orientação, apoio e encorajamento que foram fundamentais no decorrer deste trabalho.

Ao Professor Pedro Almeida, pela disponibilidade demonstrada e pela partilha do seu saber.

Aos meus alunos, por continuarem a estimular a minha vontade de saber.

Aos meus familiares e amigos que de alguma forma me apoiaram com o seu estímulo.

Ao meu marido Pedro, por estar sempre do meu lado.

palavras-chave

Flauta, Ian Clarke, Interpretação, Rock Progressivo, The great Train Race, Tuberama, Zoom Tube.

resumo

Este estudo incide na liberdade de interpretação das obras de Ian Clarke influenciadas pelo Rock Progressivo Britânico da década de 70, justificando a sua interpretação com base numa contextualização histórica e analítica das obras.

Nesta dissertação começámos por uma pequena biografia do compositor e flautista, cuja obra se caracteriza pela exploração tímbrica da flauta, para de seguida compreender o papel desempenhado pelo intérprete ao longo dos tempos, e a sua função dentro do processo de criação musical. Reflectimos sobre a interpretação nas obras de Ian Clarke, que, como existe uma gravação do compositor, estaria eventualmente limitada à imitação. Para atribuir de novo ao intérprete a liberdade de interpretação, desenvolvemos um estudo sobre o rock progressivo, género que influencia a composição das obras aqui estudadas, The Great Train Race, Zoom Tube e Tuberama. Finalmente, analisámos o conteúdo musical destas obras, estabelecendo um quadro sonoro e estético de acordo com a contextualização no rock progressivo, de maneira a definirmos novas opções interpretativas.

Fundamentar um percurso interpretativo e despertar futuras abordagens à obra de Ian Clarke, assim como dar a conhecer o repertório para flauta do compositor e intérprete, são os principais objectivos deste estudo.

keywords

Flute, Ian Clarke, Interpretation, Progressive Rock, The great Train Race, Tuberama, Zoom Tube.

abstract

This study focuses on the freedom of interpretation of the works of Ian Clarke influenced by British Progressive Rock of the 70s, justifying its interpretation based on historical and analytical knowledge of these works.

This dissertation begins with a short biography of the composer and flutist, whose work is characterized by the exploitation of timbre in the flute, and it proceeds by giving some understanding of the role of the interpreter over time and as well as its role in the process of musical creation. We reflected on the interpretation in the works of Ian Clarke, which, since there is a recording by the composer, seemed to be eventually devoted to imitation. To give back to the performer the freedom of interpretation, we have developed a study on the progressive rock, because this is the genre that influenced the composition of the works here studied: *The Great Train Race*, *Zoom Tube* and *Tuberama*. Finally we have examined the musical content of these works, establishing a sound framework and aesthetic context in accordance with the progressive rock, in order to open up the possibilities to new interpretative options.

Supporting an interpretative path and raising future approaches to the work of Ian Clarke, as well as developing awareness of the repertoire for flute of this composer and interpreter, are the main objectives of this study.

INDICE

Introdução.....	15
1. Ian Clarke.....	19
<i>Contextualização</i>	<i>19</i>
2. A Tradição e as Práticas Interpretativas.....	21
3. A Interpretação em Ian Clarke.....	27
4. O Rock Progressivo.....	33
5. Estudo reflexivo sobre as obras de Ian Clarke influenciadas pelo Rock Progressivo.....	41
<i>The Great Train Race</i>	<i>42</i>
<i>Zoom Tube</i>	<i>46</i>
<i>Tuberama</i>	<i>50</i>
Conclusão.....	53
Bibliografia	55
Discografia.....	61
Anexos	63
<i>Anexo 1 – Entrevista a Ian Clarke (Original)</i>	
<i>Anexo 2 – Entrevista a Ian Clarke (Tradução da Autora)</i>	
<i>Anexo 3 – Partitura “The Great Train Race”</i>	
<i>Anexo 4 – Partitura “Zoom Tube”</i>	
<i>Anexo 5 – Partitura “Tuberama”</i>	

Introdução

Foi ao ter contacto com o disco *Within...* de Ian Clarke, e ao reconhecer e associar a sonoridade de algumas das obras presentes no disco com a sonoridade do Rock, que se proporcionou o interesse e a motivação que conduziram à escolha do tema - “Liberdade e Compromisso na Interpretação da Obra de Ian Clarke”.

Diferentes estilos musicais, com diferentes funções sociais têm coexistido paralelamente. Esses estilos, uns de carácter mais popular, e outros de carácter mais erudito, tiveram e têm uma importância social e cultural distinta, desde o público-alvo a quem se destinam, à forma de se apresentar ao público e à divulgação que os mesmos têm.

A música erudita¹ segue uns cânones de apresentação e preparação bem definidos e teorizados, e uma tradição de interpretação, escrita e projecção. Já a música de carácter mais popular é muito diversa, mais espontânea no sentido de que os intérpretes não partem de fundamentos teóricos, centrando-se sobretudo nos intérpretes, ao contrário da música erudita, onde o compositor e a partitura são, tradicionalmente, o centro da obra musical (cf.: Cook 1998). No caso do Rock, a sua prática desenvolve-se em grupos sociais emergentes nas camadas mais jovens com um sentido de contestação e de alternativa aos valores estabelecidos, em que o elemento sonoro, a música propriamente dita, não é muitas vezes o principal a ter em conta. Os conteúdos visuais e verbais (as letras), e a condição sociocultural subjacente revelam ser de extrema importância na análise e performance deste género musical.

A distância entre a música erudita e o Rock sempre esteve presente, principalmente ao nível dos intérpretes e da forma de execução dos instrumentos. No entanto, no final da década de sessenta, surge um subgénero dentro da música Rock, o Rock Progressivo, que vai buscar muitas características à música erudita: harmonias e melodias complexas, harmonizações vocais, utilização de instrumentos acústicos (como a flauta, o trompete, o violoncelo e o corne inglês) aliados ao uso de instrumentos eléctricos, procura de novos timbres, utilização de

¹ Este termo será usado no âmbito desta dissertação referindo-se à música ocidental.

compassos mistos e mudanças de compasso, solos instrumentais com carácter virtuoso, e modelos de composição que vão desde a suite à sinfonia.

Mais recentemente, e nomeadamente com o compositor e flautista Ian Clarke, confrontamo-nos com o oposto: parte da sua música que podemos classificar de erudita sofre uma forte influência da sonoridade presente no Rock Progressivo.

Ao consultar a lista das obras de Ian Clarke, é notório o interesse e atenção demonstrados pelo compositor na exploração sonora e tímbrica da flauta, compondo desde 1986 e até aos dias de hoje, obras para flauta solo, flauta e piano, flauta e electrónica, duas flautas e piano, trio de flautas e ensemble de flautas, das quais destacaremos as obras para flauta solo *The Great Train Race* e *Zoom Tube*, e a obra para flauta e sons pré-gravados em cd *Tuberama*.

Ao depararmo-nos com a escassa bibliografia acerca destas obras, partimos para a realização de uma entrevista ao compositor, incluída em anexo, e que passou a fazer parte das fontes utilizadas na realização deste trabalho.

A forma como Ian Clarke se disponibilizou na partilha das suas vivências e visão musical muito nos orientou na escolha de opções interpretativas e na compreensão da sua linguagem musical. Desta forma, prestou um enorme contributo para a realização deste estudo, e uma valiosa fonte de informação. A gravação do próprio compositor e as partituras das obras musicais estudadas também foram um precioso contributo, juntamente com a entrevista e com a literatura de autores que estudaram a interpretação e a performance, tais como Jorge Salgado Correia (2003), Nicholas Cook (1999), Marília Laboissière (2007), John Rink (2002) ou Keith Swanwick (1999), e o Rock Progressivo, tais como Kevin Holm-Hudson (2002), Jerry Lucky (1998), Edward Macan (1997) ou Paul Stump (2010).

O que pretendemos aqui é obter uma linha orientadora que, futuramente, possibilite ao intérprete a criação de um sentido musical na interpretação destas obras. O facto de existir uma gravação feita pelo próprio compositor é uma ferramenta muito útil na medida em que ajuda o intérprete na compreensão do objectivo do compositor. Ao nível da sonoridade pretendida, e da maneira como determinados efeitos deverão ser introduzidos e executados, não resta nenhum

tipo de dúvida. No entanto, qual o melhor caminho para atingir os objectivos, já será uma questão pertinente. Não consideramos que a interpretação se constrói apenas partindo da imitação, que neste caso seria imitar o que o compositor gravou, com o auxílio do que está escrito na partitura. Nesse sentido, pretendemos devolver ao intérprete a possibilidade de ser criativo, compreendendo o processo de construção da performance e libertando-o da condição de imitador. Usando a gravação e a linguagem do compositor como referência, pretendemos fundamentar a interpretação na análise das obras em conjunto com um conhecimento estilístico e historicamente contextualizado do Rock Progressivo.

Assim, no primeiro capítulo iremos descrever o percurso musical de Ian Clarke, destacando o seu papel como intérprete e como compositor. A nossa maior preocupação incidirá na revelação do processo criativo na interpretação num caso em que o próprio compositor já fornece o material base para a interpretação, a partitura, e o produto final, a gravação.

Por essa razão, no segundo capítulo procederemos a um estudo sobre as tradições interpretativas e sobre o papel do intérprete ao longo dos tempos, seguido de um estudo de caso reflexivo sobre a interpretação na obra de Ian Clarke.

No quarto capítulo faremos uma exposição dos elementos históricos e sociais que estiveram na origem do Rock Progressivo, abordando também as principais características deste género, e avaliando o seu legado para a música popular e para a música erudita. Procederemos a uma análise das obras a trabalhar, contextualizando-as na forma de análise convencional, mas tendo em conta as características associadas ao Rock Progressivo, justificando assim as opções performativas dentro da investigação aqui desenvolvida, e conferindo ao performer um papel activo e sobretudo criativo na interpretação.

1. Ian Clarke

Contextualização

O conhecimento da biografia do compositor não é um factor preponderante para a completa percepção, interpretação e performance das suas obras. No entanto, não devemos ignorar a sua vivência, pois a qualidade da sua arte é muito provavelmente o reflexo da sua personalidade (cf.: Lopes Graça 2006), e poderá ajudar a compreender o contexto em que as suas obras se inserem.

O Britânico Ian Clarke enquadra-se num grupo de compositores/intérpretes que abriram caminho à exploração das capacidades tímbricas e sonoras da flauta, sendo que a sua música é o fruto de variadas influências. Apesar de ter iniciado a sua formação de forma convencional, desde cedo desenvolveu actividade noutros géneros musicais. Fez a sua formação na Guildhall School of Music onde estudou flauta com Simon Hunt, Averil Williams e Kate Lukas, e onde leccionou posteriormente.² Paralelamente colaborou em projectos musicais na área do Rock e de outros géneros fora do mundo da música erudita. Nomes tão distintos como Pink Floyd, Jethro Tull, Robert Dick, James Galway, Igor Stravinsky ou Oscar Peterson foram muito influentes na sua formação como músico.³ Em 2005 editou o seu disco *Within...*, um dos discos de flauta mais vendidos em todo o mundo. Neste disco gravou toda a sua música para flauta solo, flauta e piano e flauta e electrónica escrita até à data.

Da sua paixão pelo som, textura e timbre, nasceu uma vontade de explorar este campo "...desde jovem, sempre tive vários teclados e sintetizadores, e tenho feito experiencias com o som desde essa altura. As possibilidades em estúdio são vastas...".⁴ Por esta razão fundou, juntamente com Simon Painter, a Diva Music, um estúdio onde se dedicam à composição, execução, gravação e edição de música maioritariamente para televisão e cinema.

² Cf. www.ianclarke.net

³ Cf. Entrevista a Ian Clarke no âmbito do projecto performativo de mestrado "Liberdade e Compromisso na interpretação da Obra de Ian Clarke.

⁴ Entrevista a Ian Clarke no âmbito do projecto performativo de mestrado "Liberdade e Compromisso na interpretação da Obra de Ian Clarke.

Actualmente desenvolve uma intensa actividade como performer, na qual a sua formação clássica é evidenciada "...é claro que como eu tenho uma formação clássica os meus recitais incluem obras do repertório central para flauta...".⁵ Tem-se apresentado como performer convidado nos mais importantes congressos e convenções de flauta, nomeadamente em Itália, Hungria, Estados Unidos da América e Inglaterra, além dos seus recitais e concertos, e das várias Masterclasses que tem vindo a leccionar. No entanto, não são raras as suas performances a solo e em parceria com Ian Anderssen e Jethro Tull em espaços como *Glastonbury Rock Festival* e *Barbican Centre*, palcos dedicados a géneros musicais menos eruditos, e onde a sua performance se adequa na perfeição.

Desenvolve ainda actividade como compositor, escrevendo obras para flauta. O facto de ter tocado durante a sua juventude com bandas de Rock, e de ter colaborado noutros projectos musicais fora da música erudita, influenciam a sua escrita, e as suas obras são muitas vezes o fruto de vários tipos de influências. Mas não são só os géneros musicais que se destacam como influências na obra de Ian Clarke. A sua vontade de compor surgiu após ouvir flautistas a tocar as suas próprias composições, nomeadamente Robert Dick e David Heath.⁶

A sua música caracteriza-se pela utilização de técnicas contemporâneas de uma forma única e bastante acessível,⁷ característica que se deve muito provavelmente ao facto de ser ao mesmo tempo compositor e intérprete, o que faz com que a sua obra seja muito pessoal, música escrita para si mesmo, que se desenvolve, na maior parte das vezes, a partir da experimentação no instrumento.⁸

Após o conhecimento sobre a vida e a obra de Ian Clarke, pretendemos aprofundar o nosso conhecimento sobre o papel do intérprete na criação musical, analisando a sua função ao longo dos tempos, para desta forma adequar o seu desempenho em contextos performativos.

⁵ Cf. Entrevista a Ian Clarke no âmbito do projecto performativo de mestrado "Liberdade e Compromisso na interpretação da Obra de Ian Clarke.

⁶ Idem

⁷ Cf. www.gsmd.ac.uk

⁸ Cf. Entrevista a Ian Clarke no âmbito do projecto performativo de mestrado "Liberdade e Compromisso na interpretação da Obra de Ian Clarke.

2. A Tradição e as Práticas Interpretativas

A performance musical é considerada por Rink (2002) como uma parte essencial da existência humana. No entanto, o conceito de performance foi-se alterando ao longo dos tempos. Actualmente, nos concertos de música erudita é suposto o público permanecer em silêncio e concentrado na produção musical que acontece em palco. Mas na verdade este fenómeno social é bastante recente, e não se verifica em contexto algum de qualquer género musical anterior ao século vinte. Além de que, esta divisão entre intérprete e público não faz parte de todas as culturas. Existem géneros musicais, como o Pop, o Rock ou o Jazz, que permitem ao público um comportamento livre e interveniente, com reacções espontâneas, nos quais se verifica uma menor distinção entre composição, ensaio e performance, e onde além dos intérpretes, o público ou os ouvintes têm um papel activo na produção musical, desde o estalar os dedos, bater o pé, cantar ou dançar (cf.: Lawson 2002).

Muita da literatura sobre música remete-nos para a noção de que o verdadeiro sentido estético reside na notação e que a performance é uma representação aproximada e imperfeita da obra. Desta forma, atribui-se uma autoridade à partitura em oposição ao intérprete, como garantia de fidelidade e precisão com o texto musical, que nem sempre existiu na história da interpretação, uma vez que a performance musical é muito anterior à partitura. Os registos mais antigos remetem para a existência de música como prática social há cerca de quarenta mil anos atrás (cf.: Lawson; Stowell 1999).

Na antiguidade clássica, a performance musical baseava-se num ritual e misturava-se com as actividades quotidianas. Na Grécia, a música coral era particularmente importante, e incorporava frequentemente a dança. Os coros cantavam em honra dos deuses ou nas celebrações de homens famosos ou atletas vitoriosos. Além de atrair a participação generalizada dentro do ritual em que se inseria, a música também captou a atenção dos grandes filósofos, que consideravam a prática musical uma mais-valia na educação (cf.: Burney 2010). Já em Roma, a música instrumental teve maior destaque. Tal como na Grécia, estava relacionada com rituais, e havia sobretudo música litúrgica, música militar

e canções de trabalho. A escolha dos instrumentos prendia-se com o tipo de celebração ou ritual: os sopros eram usados sobretudo em música dedicada às divindades, os trompetes em música militar, e as canções populares e de trabalho eram geralmente acompanhadas por instrumentos de percussão (cf.: Lawson 2002).

Após a difusão do cristianismo, a igreja destacou-se como um dos principais focos de produção musical durante séculos. A educação musical foi uma importante função da igreja a partir da fundação da *Schola Cantorum*, no século I, até à disseminação de conservatórios e escolas pela Europa, no século XIX. Enquanto a música sacra se caracterizava pela organização e coordenação da sua prática, a música secular continuou a ser executada sem qualquer preocupação em registar o seu método ou propósito (cf.: Burney 2010).

O centro de produção musical passou da igreja para os meios reais e aristocráticos no início do período renascentista. A música passou a ter função de imortalizar os feitos reais em canções, ao mesmo tempo que abordava temas mais comuns como o amor, o luto e a sátira (cf.: Lawson; Stowell 1999). Já no final do século XV, com a impressão de partituras, criou-se a noção de que algumas obras teriam uma vida longa, seriam perpetuadas pelos intérpretes, criando-se assim a ideia de um repertório musical (cf.: Rayner 1972).

De acordo com Lawson e Stowell (1999) durante o período barroco, a performance demonstrava uma grande apreciação pela espontaneidade. A ascensão da música instrumental gerou uma classe de músicos que além de enfatizarem o domínio técnico, demonstravam serem capazes de improvisar ou ornamentar a música para evocar um efeito desejado. As casas de ópera que surgiram por esta altura tiveram o seu papel como espaço de produção autónoma de performances dedicadas a um público que pagasse, independentemente da classe social. Os géneros que mais se desenvolveram neste período foram a ópera e a música de câmara, que eram geralmente dirigidas pelo compositor a partir do cravo. Logo, não havia necessidade de incluir nas partituras informação relativa à performance. Os intérpretes continuavam a ter um papel muito importante e de grande responsabilidade relativamente à performance, pois muita

informação na partitura era apresentada de forma pouco detalhada, nomeadamente no baixo contínuo.

Já no período clássico, a música começou a ser amplamente difundida através de edições publicadas. Mas mesmo uma edição fiável não era capaz de fornecer uma ideia completa do que era a intenção do compositor, e assim, os performers continuavam a ter um papel importante na contribuição individual (cf.: Rayner 1972). Com os tratados de Johann Joachim Quantz (1752) Leopold Mozart (1756) e Carl Philipp Emanuel Bach (1753) muitos dos aspectos relativos à prática musical da época são abordados e esclarecidos, fornecendo ao performer meios para proceder a uma interpretação fundamentada, uma vez que a prática musical incidia maioritariamente na nova música.

No século XIX, a revolução industrial trouxe mudanças sociais profundas que também se reflectiram na produção musical. A possibilidade de se deslocarem permitiu que intérpretes virtuosos tivessem carreiras internacionais, levando a sua interpretação a vários locais. E, uma vez que as partituras também se difundiram por vários países, os compositores começaram a incluir na partitura anotações relativas à performance cada vez mais precisas. Com a instituição de conservatórios e escolas um pouco por toda a Europa, o virtuosismo técnico foi encorajado, “...especialmente porque este é um aspecto da performance que pode ser facilmente avaliado...” (Lawson 2002:11)⁹. Por esta razão, deixou de haver espaço para os músicos amadores dentro do meio dos concertos públicos. O desenvolvimento da orquestra sinfónica veio estabelecer o papel do maestro, que até aqui se misturava com o de intérprete. “Beethoven foi um dos primeiros músicos em Viena a dirigir sem um instrumento, trabalhando a partir de uma mesa de música em separado; ele afirmou estar mais preocupado com a transmissão da expressão da música, do que com um tempo regular...” (Lawson 2002:11).¹⁰

⁹ Tradução da autora; texto original “...especially since this is an aspect of performance which can be readily assessed...”

¹⁰ Tradução da autora; texto original “Beethoven was one of the first musicians in Vienna to direct without an instrument, operating from a separate music desk; he is said to have been especially concerned to convey the music's expression, than a regular beat...”

Foi no contexto do romantismo que surgiu a expressão de emoções como objectivo da produção musical, e a vontade de ser expressivo tornou-se quase uma segunda natureza para muitos performers. Generalizou-se a noção de que o músico ou era expressivo, ou não tinha sentimentos, e a vontade de criar um som expressivo era revelada até nos mais pequenos pormenores no momento da performance. Esta visão da expressividade na música foi-se enraizando de tal forma, que, já no século XX a expressividade passou a ser vista como o resultado da acção de produzir música (cf.: Leeuw 2005).

O revivalismo da música antiga que se desenvolveu a partir das interpretações de Mendelsshon da *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach, e de Brahms do repertório coral de Palestrina, J. S. Bach e Haendel, levou à edição e publicação de partituras de compositores barrocos e clássicos, o que fez com que se estabelecesse a noção de um texto definitivo (cf.: Lawson; Stowell 1999).

O desenvolvimento dos meios de comunicação que se deu no século XX permitiu aos músicos o contacto com diferentes interpretações realizadas por todo o mundo. A possibilidade de gravação alterou o carácter da produção musical, e o que se produzia em estúdio começou a trazer gradualmente novas referências no campo da precisão técnica. Este factor veio reflectir-se na sala de concerto e os performers tiveram que se adaptar a esta nova situação, vendo-se encorajados a abordar constantemente dificuldades técnicas no momento da performance (cf.: Leeuw 2005).

Até ao século XIX era comum os performers desenvolverem capacidades de improvisação, demonstrando-o frequentemente em palco. Mas após a revolução industrial o público começou a procurar cada vez mais a música em espaços de lazer como os jardins públicos e os salões de baile. Desta forma, o público em geral começou a desinteressar-se do rumo que a música tomou, tornando-se mais autónoma e desenraizada dos aspectos sociais do ritual (cf.: Lawson 2002).

Neste contexto, defende Leeuw (2005) que a realidade musical do século vinte é uma realidade dividida, e que o público que frequenta as salas de concertos é um público anónimo e amorfo, logo, não faz qualquer tipo de exigências aos criadores artísticos. Defende também que a falta de estímulos

colectivos no momento da produção musical faz com que apenas alguns indivíduos tenham contacto com a arte contemporânea.

Após meados do século XX, a composição sofreu uma grande alteração, e os intérpretes viram-se obrigados a responder às novas exigências, desde a descodificação da escrita até às novas formas de produção sonora. A discussão sobre onde acaba o som e começa o ruído tornou-se alvo de várias experiências. A notação musical expandiu-se até incluir imagens como inspiração para a improvisação, e os princípios aleatórios e a indeterminação também eram fonte de experimentação. Os recursos electrónicos que se desenvolveram ameaçaram usurpar o papel do intérprete por completo (cf.: Lawson 2002), e o conceito de música afastou-se cada vez mais do público. A música passou a ter um carácter cada vez mais elitista, e a ser caracterizada como música cerebral, para ser ouvida (cf.: Macan 1997). Mais recentemente, tem-se observado uma tentativa de colocar novamente o público no centro da actividade musical através da colaboração de instituições musicais como as orquestras e as salas de concertos com os programas educativos (cf.: Lawson 2002).

O papel do performer tem vindo a mudar ao longo dos tempos. Nem sempre esteve sujeito às mesmas regras, e a sua importância como interveniente na criação musical nem sempre foi vista da mesma forma. Só no final do século XIX é que surge uma clara distinção entre a música erudita, e a música popular, distinção que se manifestou a partir do momento em que a música se separou do seu contexto social relacionado com o ritual. Até aqui esta distinção quase não existia. Nos tempos que correm, estamos perante uma forma de pensar a música muito diversa. Se por um lado continua a haver um público específico para a música erudita, já na música de cariz popular vão surgindo cada vez mais géneros. Começa a desenvolver-se o ensino académico de alguns géneros de música popular, nomeadamente do Jazz, do Rock e do Pop, conferindo a quem pratica este género de música, um novo estatuto. Desta forma, o contacto entre quem cria e pratica música erudita, e quem cria e pratica música Jazz, Rock e Pop dá-se dentro e fora do meio académico, naturalmente influenciando-se mutuamente. Quando temos música que se enquadra dentro da música erudita, mas que é assumidamente influenciada pelo Rock, a criação de um sentido

musical é de certa forma uma questão difícil de atingir. Quando o próprio compositor grava a sua música, fornecendo desta forma uma referência interpretativa, esta questão ganha uma outra dimensão. Compreender o papel do intérprete, e saber até onde vai a sua liberdade na interpretação será fundamental no momento da performance. Por essa razão, passaremos a explorar a questão da interpretação na música de Ian Clarke.

3. Interpretação em Ian Clarke

Toda a música escrita precisa de ser interpretada, pois de acordo com Small “...música é performance...” (Small 1998:218). A partitura prevê a realização sonora, apenas possível através do intérprete e da sua interpretação como actividade recriadora. Por esta razão, defende Laboissière (2007), que toda a música escrita só pode sobreviver através do performer. A concretização da intenção do compositor é da responsabilidade do intérprete, logo a primeira coisa que este deverá fazer será tentar compreender ao máximo o texto escrito (cf.: Walls 2002). Mas na verdade, não há texto musical, por mais pormenorizado e exacto que seja, que consiga incluir toda a informação necessária a uma interpretação adequada. A leitura e descodificação do texto musical apenas fornecem os elementos a partir dos quais surge a interpretação musical. Na partitura está a informação estrutural, juntamente com indicações de como essa informação deverá ser interpretada. Como refere Lawson (2002), a partitura funciona como auxiliar de memória e permite a difusão da música, mas também provoca um maior distanciamento entre compositor e intérprete.

Mas a música não é só o que está escrito. É algo imaginado, primeiro pelo compositor, depois pelo intérprete, e que por último é comunicado através do som (cf.: Hill 2002). Consideramos então que, com a performance há uma construção do sentido musical para o ouvinte e para o instrumentista que a interpreta.

Segundo Correia (2003) “... [todo o] performer...conscientemente ou não, melhor ou pior preparado tecnicamente, e mais ou menos historicamente informado, acaba por projectar uma interpretação num estilo pessoal. Não há interpretação que não passe pelo investimento pessoal e pela aculturação do intérprete ou performer...” (Correia 2003:6). É no momento da performance que as vivências e experiências do intérprete são transformadas e projectadas na interpretação. E não é apenas o sentimento que é evidenciado. Há todo um sentido estético, filosófico e histórico que é incorporado pelo performer, e que resulta das suas relações com o texto musical. O intérprete interage com a partitura baseando-se nas ideias musicais escritas pelo compositor, interpretando

os seus símbolos, sem nunca se separar do seu ser e das circunstâncias que o constituem, que vão desde o seu inconsciente, aos seus conhecimentos e à sua formação, e que formam a sua individualidade (cf.: Sekeff 2007). Assim, mantendo-se fiel à partitura e ao compositor, o performer incute algo de seu na obra, contribuindo para a sua criação, pois “...o verdadeiro intérprete é sempre um novo criador, considerando que a verdadeira interpretação jamais se marca pela neutralidade, além do que a obra é sempre irrepetível.” (Sekeff 2007:13)

Tendo em conta este modo de pensar, a interpretação resulta do investimento pessoal do performer. Todo o performer projecta uma interpretação num estilo pessoal, e toda a interpretação é verdadeira na medida que o intérprete coloca na música o seu domínio cognitivo e técnico, juntamente com a sua subjectividade e sensibilidade, interagindo com o compositor. É o intérprete que vivifica a obra, e é através dele que o texto musical sobrevive mantendo as suas características formais, apesar das diferenças de cada repetição ou recriação. Segundo Laboissière (2007) o performer é o agente que se apropria do texto e que permite a sua sobrevivência. O texto só pode ser interpretado com base nos padrões estéticos, éticos e morais e nas circunstâncias históricas em que é apresentado, portanto a interpretação também incorpora estética, filosofia e história. Neste sentido, consideramos a interpretação como o resultado de acções humanas informadas por histórias e modelos de prática musical, e como resultado das relações entre o intérprete e o texto, que não se resume à expressão de sentimentos. O performer tem o papel de recriar, mas, como individuo, não se pode abstrair do que o constitui: o seu tempo, os seus conhecimentos, as suas crenças, o seu momento histórico, o seu inconsciente, a sua cultura, e tudo o que o constitui como ser individual e social. O texto musical ganha sentido partindo de uma acção interpretativa, onde os padrões estéticos e as circunstâncias históricas que constituem o contexto sociocultural do intérprete se aliam aos seus padrões individuais. Por esta razão, a relação do performer com o texto musical é simultaneamente reprodutora e criativa.

A criação de um sentido musical dá-se através da interpretação dentro de um contexto, e de um investimento pessoal que justifica e determina as

acções no momento da performance, criando assim um sentido musical (cf.: Laboissière 2007). Este investimento pessoal como veículo de interpretação tem vindo a ser objecto de estudo e análise por vários autores. Elliot (1997) refere-se às obras musicais como resultado de acções humanas, destacando os sentidos pessoais, e Cook (1998) refere que é o investimento do individuo e da sua personalidade que dão à obra o seu sentido.

Contudo, o acto de interpretar implica uma definição do poder e dos limites do intérprete na produção do sentido musical, pois envolve elementos que vão além da leitura da partitura, o que resulta na recriação com base na compreensão do texto musical, que, como toda a compreensão depende de um contexto (cf.: Merleau-Ponty 1962).

Como é explicado por Correia (2003), a performance não é uma realidade fixa. É uma experiencia temporal criada pelo performer, que não pode partir da suposta existência de uma ideia na mente do compositor implícita na partitura. Como tal, não se pode considerar a performance como uma reprodução automática do que foi memorizado e trabalhado, mas sim como o compromisso de reviver no momento a narrativa emocional que foi previamente trabalhada. E ao seu mais alto nível, a performance musical combina capacidades físicas e mentais. O performer tem que ter consciência e compreender a estrutura da música, e ao mesmo tempo ser capaz de dar vida a essa estrutura “...dois intérpretes com a mesma interpretação estrutural de uma obra, podem conceber performances diferentes com base na forma como caracterizam a música.” (Clarke 2002:68).¹¹

Vieira de Carvalho (2007) refere que o ponto de partida para a captação musical é a imitação, e que a interpretação imita a escrita para a poder realizar. No entanto, a imitação não é o suficiente para proceder a uma interpretação fundamentada. Há outros factores a ter em consideração, tais como a tradição interpretativa da qual a obra faz parte e aspectos relacionados com o processo de composição, uma vez que constituem aquilo que é a história individual da obra musical (cf.: Dunsby 2007).

¹¹ Tradução da autora; texto original “...two performers with the same structural interpretation of a piece could conceivably give distinct performances based on how they characterized the music.”

No caso de Ian Clarke, deparamo-nos com música que resulta de um processo de composição que parte da experimentação e improvisação com o instrumento, cujo resultado é posteriormente passado para o papel (cf.: Clarke 1999). Apesar de a sua música se estar a estabelecer como parte do repertório adoptado por muitos flautistas, e como parte dos programas de muitas escolas e Universidades, não será fácil encontrar referências sobre a interpretação da mesma. O facto de o compositor ter escrito notas introdutórias em quase toda a sua música editada facilita o acesso a alguma informação sobre o processo de composição, uma vez que o texto musical não consegue incluir toda a informação necessária a uma interpretação fundamentada. E ao gravar as suas obras, o compositor faculta ao intérprete uma referência ao nível da interpretação.

A presente investigação incidirá nas obras *The Great Train Race*, *Zoom Tube* e *Tuberama*, que vão aqui ser consideradas como música erudita por serem música escrita e editada, e por fazerem parte do repertório de flauta e do programa de várias escolas. As influências musicais do compositor para a criação destas obras baseiam-se, entre outras, num subgénero musical do Rock, com raízes populares e representativo de uma cultura jovem: o Rock Progressivo. O Rock, de acordo com Cook (1998), simboliza liberdade e autenticidade. Por outro lado, a música erudita simboliza maturidade, responsabilidades familiares e sociais. Se por um lado temos um género musical culturalmente cultivado, que segue um código de preparação e apresentação bem definido e enraizado, por outro temos um género muito mais livre, que surgiu num meio cultural de indignação com o estabelecido, associado às camadas jovens, onde o papel do intérprete é bem diferente, e no qual nem sempre a música tem o papel central no momento da performance. Isto cria uma dicotomia quanto à interpretação da música de Ian Clarke, pois se o próprio conceito de música é tão diferente dentro dos dois géneros referidos, como fazer para os conjugar?

O que pretendemos aqui é que o intérprete não se limite à imitação da interpretação do compositor. Por esta razão, surge a necessidade de, de forma consciente, obter uma contextualização das obras a trabalhar, uma vez que “Os performers adoptam inevitavelmente um contexto particular ou campo semântico para a obra musical que vão executar. Em termos de procedimento de trabalho,

não importa se o contexto foi escolhido na sequência de uma profunda análise formal e/ou de uma detalhada pesquisa histórica, ou se foi só sugerido por associação livre de modo mais ou menos 'naïve'." (Correia 2003:76-77)

Assim, pretendemos obter uma linha orientadora que, futuramente, possibilite a consciente criação de um sentido musical sob o ponto de vista da linguagem do compositor, contextualizando as obras a trabalhar dentro do género musical que influenciou a sua composição. Nesse sentido, procedemos a um estudo sobre a história e as principais características estilísticas do Rock Progressivo, juntamente com a análise das obras *The Great Train Race*, *Zoom Tube* e *Tuberama*, objecto do nosso estudo.

4. O Rock Progressivo

O Rock foi um género de música popular que surgiu nos Estados Unidos da América por volta de 1950. Desenvolveu-se a partir do *rhythm'n'blues* e do *country*, mas com uma sonoridade diferente, provocada pela utilização de equipamentos electrónicos e pela amplificação. Com uma expressividade própria, o Rock abordava temas que iam desde os direitos e valores sociais, até questões políticas e experiências pessoais. Este género musical depressa se popularizou não só na América, como também na Europa (cf.: Scaruffi 2003).

Já na década de sessenta, surge um subgénero do Rock, o Rock Progressivo, que foi um dos géneros de música popular mais controversos, pois o seu surgimento está relacionado com o movimento social da contracultura, com grande desenvolvimento na década de sessenta (cf.: Macan 1997). A contracultura surge como um ideal de mudança, questionando os principais valores da cultura ocidental, que se desenvolveu na Europa, América Latina e Estados Unidos (cf.: Pereira 1989). A música foi a mais importante fonte de identidade própria da contracultura. O estilo psicadélico, como era inicialmente denominado, incluía um código de vestuário, um visual e uma expressão verbal característicos, tal como um estilo de música. A música psicadélica era considerada barulhenta, devido à utilização de amplificação e de ritmos pesados inspirados no *rhythm-and-blues* (cf.: Macan 1997). Desde 1969 até aproximadamente 1977, este subgénero do Rock, conscientemente complexo, dominou a rádio e as tabelas de venda de discos um pouco por toda a Europa, mas essencialmente em Inglaterra.

O Rock Progressivo permaneceu pouco estudado, provavelmente devido à sua complexidade e diversidade de estilos. Este ecletismo fez com que fosse mais difícil de categorizar do que outros estilos mais homogéneos da música de expressão popular. O termo Rock Progressivo, no final da década de sessenta, tinha um significado mais amplo do que actualmente. Este termo foi inicialmente utilizado para descrever os vários estilos emergentes e era atribuído à música das bandas que incorporavam na sua música influência de música culturalmente

sofisticada, quer fosse música erudita ocidental ou Jazz americano (cf.: Holm-Hudson 2002).

Em Inglaterra, o revivalismo do *Blues* que se deu no início da década de sessenta exerceu uma particular influência na nova música psicadélica, pois permitiu a muitos jovens músicos o primeiro contacto com o estilo eléctrico do *Blues* dos artistas negros americanos. Atraiu também muitos dos músicos mais velhos que tinham iniciado as suas carreiras como músicos de Jazz, e que contribuíram com as suas capacidades de improvisação neste novo estilo de música, que, por ser mais complexa e elaborada era considerada música mais cerebral, para ser ouvida, em oposição ao Rock tradicional, considerada música para ser dançada (cf.: Stump 2010).

Foram vários os factores que contribuíram para o surgimento do Rock Progressivo. O aparecimento da contracultura e do estilo psicadélico criaram o ambiente social propício a uma nova forma de expressão musical, e o surgimento, por volta de 1966-67, de um vasto número de espaços nocturnos, bares e espaços musicais dedicados à apresentação de música psicadélica, onde havia uma grande proximidade entre artistas e público, permitiu que esta se difundisse dentro do seu meio. As editoras discográficas também tiveram uma função importante, pois começaram a permitir aos artistas em gravação um controle criativo sobre a sua música, acto inédito na música popular. Por último, a imprensa e estações de rádio alternativas permitiram a divulgação deste género de Rock, e fomentaram um sentido de apreciação crítica (cf.: Macan 1997).

De acordo com Macan (1997), houve pelo menos três vagas distintas de música psicadélica em Inglaterra. A primeira, baseada numa reinterpretação mais pesada e eléctrica do *Blues*, era caracterizada por progressões harmónicas simples baseadas no *Blues*, *riffs* de guitarra com ritmo repetitivo e longas secções exclusivamente instrumentais. Surge com os Rolling Stones em meados da década de sessenta, e os nomes mais significativos deste género foram Cream, Yardbirds, Jimi Hendrix, Moody Blues, Procol Harum e Nice, com bandas geralmente constituídas por uma ou duas guitarras eléctricas, baixo, bateria, e eventualmente uma voz. O uso da electrónica foi uma das principais características desta primeira vaga. Para divulgarem a sua música, as bandas

começaram por tocar em *Pubs* e pequenos locais que eram associados ao movimento da contracultura. Esta vaga de música psicadélica evoluiu para o *Heavy Metal*, no início da década de setenta.

Uma segunda vaga de música psicadélica também cresceu a partir do renascimento do *Blues*, mas baseou-se particularmente no Jazz. As bandas mais representativas deste género foram Traffic, Colosseum, IF, Jethro Tull, Yes, Air, Emerson Lake and Palmer, Genesis e Gentle Giant, e adicionaram à formação tradicional de teclado, guitarra, baixo e bateria, instrumentos de sopro da família das madeiras, principalmente saxofones e flautas. Ao nível estilístico, o Rock Progressivo praticado pelas bandas da segunda vaga é mais complexo que o das bandas da primeira vaga. As obras são mais longas, as formas mais elaboradas, o virtuosismo instrumental é mais evidenciado e a textura harmónica mais complexa. Os ritmos quadrados e simples da primeira vaga são substituídos por esquemas métricos complexos e padrões rítmicos sincopados. Relativamente à utilização da electrónica, a segunda vaga foi regressiva em relação à primeira. Este género de música afastou-se da canção Pop, e centrou-se mais na experimentação e na exploração de formas instrumentais pouco comuns no estilo psicadélico. Na década de setenta, este género evoluiu para um género de fusão *Jazz-Rock*. Tal como as bandas da primeira vaga, muitas das bandas da segunda vaga começaram por tocar em pequenos clubes, mas após 1970 esses clubes perderam importância como fontes geradoras de receitas viáveis. Começaram a ser organizadas tours em larga escala, e assim as bandas foram progressivamente retiradas do meio cultural onde nasceram.

A terceira, ao contrário das anteriores que se baseavam no *Blues*, foi influenciada pela música dos The Beatles. Foi na música criada pelos The Beatles, nomeadamente no álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, no qual é possível encontrar uma mistura de diferentes estilos musicais maioritariamente derivados da música erudita, que apareceram muitos dos elementos que mais tarde viriam a caracterizar o Rock Progressivo Inglês (cf.: Macan 1997).

Segundo Jerry Lucky (1998), esses elementos seriam:

- Canções longas, mas com uma estrutura muito bem definida...;
- Uso do Mellotron ou de sintetizadores para simular o apoio harmónico de uma orquestra;
- A eventual inclusão de uma orquestra sinfónica ao vivo;
- Longos solos instrumentais, muitas vezes incluindo a improvisação;
- Inclusão de estilos musicais provenientes de outros formatos que não o Rock;
- Uma variedade de instrumentos acústicos, eléctricos e electrónicos, onde cada um desempenha um papel vital na transmissão da emoção da composição, que normalmente contém mais do que um carácter.
- Composições com vários andamentos, com temas que podem ou não ser recorrentes. Em alguns casos, a secção final pode ter muito pouca semelhança com a parte inicial da canção.
- Composições criadas a partir de partes não relacionadas...” (Lucky 1998:120-21).¹²

De acordo com Martin (1998), será mais exacto descrever o Rock Progressivo como uma tentativa de misturar o *rock beat* com alguns aspectos característicos da música artística, em termos de harmonia, complexidade métrica ou forma, mas não necessariamente da música erudita.

A resposta, por parte dos críticos, ao Rock Progressivo da década de setenta nem sempre foi a mais positiva. Classificaram as características como o virtuosismo, a complexidade e a influência da música erudita como uma traição às origens do Rock, que tinha uma função social de contracultura. O que deveria ser um tipo de música de rebelião contra o estabelecido, e de desafio do

¹² Tradução da autora; texto original “Songs predominantly on the longish side, but structured, rarely improvised...; The use of the Mellotron or string synthesizer to simulate an orchestra backing; The possible inclusion of a live symphony orchestra backing; Extended instrumental solos, perhaps involving some improvisation; The inclusion of musical styles from other than a rock format; A blending of acoustic, electric and electronic instruments where each plays a vital role in translating the emotion of composition which typically contain more than one mood; Multi-movement compositions that may or may not return to a musical theme. In some cases the end section may bear little resemblance to the first part of the song; Compositions created from unrelated parts...”

convencional, estava a ser influenciada pela música do “estabelecido”. Vários críticos acusaram mesmo as bandas de Rock Progressivo de aspirarem ao estatuto privilegiado obtido por esse tipo de música (cf.: Holm-Hudson 2002).

“Acima de tudo, o Rock Progressivo, tal como o período que lhe deu origem, foi optimista. O objectivo subjacente do Rock Progressivo – reunir rock, música erudita, jazz, folk e estilos avant-garde num meta-estilo que iria suplantará todos os outros – é inerentemente optimista... Ao criar um estilo de música que combinou inovação e sofisticação técnica com o apelo em massa, os músicos do Rock Progressivo alcançaram uma meta com a qual os compositores avant-garde podiam apenas sonhar. A escala heróica onde muito do Rock Progressivo se desenrola sugere um optimismo permanente... Também é possível ver na natureza não comercial do Rock Progressivo uma lembrança do tempo em que a indústria musical era mais tolerante com a experimentação e a expressão individual, e menos preocupada com a estandardização e catalogação.

No seu melhor, o Rock Progressivo envolveu os seus ouvintes numa procura de autenticidade espiritual... Suspeito que o Rock Progressivo manteve a atracção de muitos dos seus seguidores mais velhos – e mesmo de alguns mais novos – devido a conter um carácter optimista, confiante, e talvez mesmo inocente, que é um antídoto refrescante para o cinismo e pessimismo dos tempos recentes.” (Macan 1997:222).¹³

¹³ Tradução da autora; texto original: “Above all, progressive rock, like the period that gave rise to it, was optimistic. The whole underlying goal of progressive rock-to draw together rock, classical, jazz, folk, and avant-garde styles into a new metastyle that would supersede them all-is inherently optimistic...by creating a style of music that combined technical innovation and sophistication with mass appeal, progressive rock musicians achieved a goal that avant-garde composers could only dream of. The heroic scale on which so much progressive rock unfolds also suggests an abiding optimist... It is also possible to see in the ‘uncommercial’ nature of progressive rock a reminder of a time when the music industry was more tolerant of experimentation and individual expression, and less concerned with standardization and compartmentalization.

At its best, progressive rock engaged its listeners in a quest for spiritual authenticity... I suspect that progressive rock has retained its attraction for many of its older followers-and has even drawn some younger ones-because it encapsulates an optimism, a confidence, and perhaps even an innocence that is a refreshing antidote to the cynism and pessimism of more recent times.”

De um ponto de vista sociológico, o Rock Progressivo nunca foi um género da classe operária, ao contrário do Rock. Teve a sua origem num meio intelectual jovem, que se prende com instituições frequentadas pela classe média alta como as universidades e a Igreja Anglicana, e durante a sua formação tanto os músicos como o público partilhavam uma origem social comum (cf.: Macan 1997).

Por ambicionar uma cultura de elite, o Rock Progressivo adoptou muitas características associadas com a tradição da música erudita ocidental, desde a forma até às sequências rítmicas, passando pela harmonia e pelo conceito de orquestração. No entanto, na atitude perante a composição, o Rock Progressivo é radicalmente diferente da música erudita. Tal como outras formas de Rock, o Rock Progressivo não é um género de música escrita, e, apesar de haver muita música escrita, na realidade ela foi transcrita após a sua criação. A gravação foi sempre o primeiro registo da criação musical. Neste aspecto, o Rock Progressivo segue a tradição da música afro-americana, nada relacionada com a classe elitista. Mas, ao contrário da música afro-americana, a complexidade de muito do Rock Progressivo tende a desencorajar o uso generalizado da improvisação. Por esta razão, muitas bandas reproduziam em palco aquilo que tinha sido gravado em estúdio, e a improvisação limitava-se a determinadas secções, onde um instrumento melódico improvisava sobre um baixo ostinato ou sequência harmónica. Mas mesmo essas secções improvisadas eram muitas vezes quase repetidas nas diferentes apresentações públicas (cf.: Stump 2010).

Quando, no final da década de setenta, o *Punk* se evidenciou como o género musical representativo da classe trabalhadora, o Rock Progressivo foi um dos seus alvos. A contracultura tinha entrado num período de fragmentação em meados da década de setenta, e o *Punk* veio combater a mensagem de optimismo e fraternidade difundida pela contracultura. Neste sentido, e por ser um género da classe trabalhadora o *Punk* pode ser interpretado como uma crítica populista ao Rock Progressivo, pois atingiu os pressupostos sociais que tinham dado origem ao Rock Progressivo. Por seu lado, o Rock Progressivo ao sair do circuito dos bares para se instalar nos circuitos dos estádios e arenas começou a distanciar-se da contracultura e do seu público cativo. Esse público, que tinha frequentado o Rock Progressivo no início dos anos setenta, tal como os músicos,

era fruto da visão e das suposições da contracultura. A geração que se seguiu via os ideais da contracultura como antiquados, e quando o interesse do público em geral pela sua música se dissolveu, o Rock Progressivo não encontrou o seu público no meio onde tinha surgido (cf.: Martin 1998).

Mas o fim do Rock Progressivo não foi só uma questão social. Foi também uma questão musical. Para continuar a ser considerado como Rock, o Rock Progressivo teria que manter uma parte rítmica que o identificasse, e uma sintaxe melódica e harmónica compreensível. Mas já em meados de década de setenta, a forma, a temática, a métrica e a harmonia do Rock Progressivo tinham sido exploradas até ao limite do que era possível dentro do meio comercial por bandas como King Krimson e Gentle Giant, e a sonoridade típica do Melotron e do Hammond tinham sido deixadas de parte. Os músicos do Rock Progressivo encontraram-se numa posição muito semelhante à dos compositores eruditos no pós-guerra, sem saberem para onde encaminhar um género musical cujas potencialidades já tinham sido esgotadas (cf.: Macan 1997).

Apesar de ser um género musical representativo de uma geração num contexto cultural e social específico, e de ter existido como prática regular durante um período curto de tempo, o Rock Progressivo deixou muitas marcas na história da música popular. Ao basear-se em muitos aspectos na música erudita, quebrou um pouco com a tradição da música de expressão popular e do Rock. Afirmou-se como um género conscientemente elaborado, ambicionando por um lugar na história da música. As formas que explorou, juntamente com as harmonias, a complexidade rítmica e a utilização de instrumentos não convencionais no Rock, conferiram-lhe uma sonoridade nova, e um estatuto que nem sempre foi bem aceite pela crítica. A ambição pela complexidade, juntamente com factores sociais e musicais, revelou-se fatal no sentido que acabou por levar o Rock Progressivo ao afastamento do seu público, e fez com que a música chegasse ao limite de exploração com os recursos que lhe eram possíveis. No entanto, a sua identidade permaneceu até aos dias de hoje. Há bandas de Rock Progressivo que ainda hoje têm um lugar de destaque no panorama musical internacional. O maior exemplo são os Pink Floyd. E mesmo bandas como Jethro Tull, Yes, Genesis e Procol Harum ainda se apresentam em concertos esporadicamente. A influência do Rock

Progressivo em bandas actuais também é uma constante. Nomes como Muse, Radiohead ou Sigur Rós incluem na sua música muitas das características experimentais do Rock Progressivo. Existem também compositores que referem este género como uma das suas principais influências, como Robert Dick ou Takashi Yoshimatsu. Por fim, este género influenciou outros géneros, que se apropriaram da sua sonoridade e complexidade, gerando novos subgéneros como o Rock Neoprogressivo na década de oitenta, e o Metal Progressivo nos anos noventa.

Passamos então ao estudo de caso reflexivo, que é um exemplo de como se pode ser um intérprete criativo na interpretação das obras *The Great Train Race*, *Zoom Tube* e *Tuberama*, escritas e gravadas pelo compositor, justificando a interpretação dentro dos critérios de análise convencional, mas tendo em consideração o contexto do Rock Progressivo.

5. Estudo reflexivo sobre as obras de Ian Clarke influenciadas pelo Rock Progressivo

A liberdade para poder ser criativo na interpretação das obras *The Great Train Race*, *Zoom Tube* e *Tuberama* de Ian Clarke, foi talvez a maior dificuldade com que nos deparámos. Em primeiro lugar pela dificuldade de descodificação do texto, uma vez que é um tipo de escrita que inclui muita informação, desde a leitura das notas, as anotações por cima e por baixo da pauta, e as legendas no início da obra. Este excesso de informação torna o processo de leitura e assimilação da obra muito lento. Em segundo, pelo facto de o próprio compositor ter gravado a sua música gera uma referência para o intérprete, criando assim um modelo de interpretação que não deixa qualquer tipo de dúvida quanto à ideia musical original. Desta forma, a reprodução destas obras por parte de outros intérpretes estaria limitada à imitação, uma vez que existe um modelo muito claro do que é pretendido com estas obras.

Apesar de ser música escrita de forma convencional, o tipo de linguagem musical abordada não é a mais comum dentro do mundo da música erudita. A compreensão do carácter das obras teria que ser o ponto de partida para a posterior transmissão do mesmo. Após termos identificado o Rock Progressivo como possível influência, e esta ter sido confirmada pelo compositor, a estratégia seguinte foi conhecer melhor o Rock Progressivo. Desta forma, procedemos a um estudo sobre o género musical que serve de influência ao compositor para escrever as obras *The Great Train Race*, *Zoom Tube* e *Tuberama*.

Após a compreensão e assimilação das principais características do Rock Progressivo, procedemos à audição mais aprofundada da gravação do compositor, verificando que há algumas diferenças entre o que está escrito na partitura e a sua interpretação. Este facto contribuiu para a nossa convicção de que o texto musical, a partitura, é a base a partir da qual se constrói uma interpretação, e que muito mais pode ser acrescentado à música. E só aí nos apercebemos com clareza qual era o tipo de sonoridade pretendida com grande parte dos efeitos que aparecem nas obras de Ian Clarke, pois a escrita musical é bastante eficaz na indicação de diferentes ambientes dentro da música erudita,

mas não tem a mesma eficácia a indicar o carácter, os timbres, o ambiente e o tipo de sonoridade que se pretende em música de raiz popular com uma forte inclinação para o eléctrico. O melhor exemplo deste fenómeno será o efeito de cantar e tocar, que está já muito explorado por vários compositores, e que aqui é muitas vezes utilizado como um novo timbre, com uma sonoridade eléctrica. Para melhor o assimilar, foi de extrema importância ouvir as melodias interpretadas pelo flautista Ian Anderson, pioneiro na utilização de sonoridades semelhantes.

Passamos a descrever detalhadamente as escolhas interpretativas e performativas em função da nossa pesquisa.

The Great Train Race

“The Great Train Race foi concebida e escrita como um modelo para a flauta ‘como não costuma ser ouvida’! Deve ser ao mesmo tempo emocionante e divertida tanto para o executante como para o público.”
(Clarke 1993:a)¹⁴

Esta obra, de carácter descritivo, é anunciada pelo compositor como uma obra com uma sonoridade diferente, pois refere-se a ela como *showpiece* ou modelo daquilo que não se costuma ouvir na flauta. Os recursos a técnicas de execução contemporâneas, aliadas a um carácter rítmico bastante acentuado, conferem-lhe um carácter peculiar (cf.: Clarke 1993).

A obra inicia com uma secção introdutória (desde o início até ao compasso 16) com um ritmo repetitivo obtido através das acentuações e da execução de harmónicos explosivos, técnica que consiste em acentos muito curtos e energéticos produzidos apenas com golpes de ar dentro do som residual (cf.: Clarke 1993).

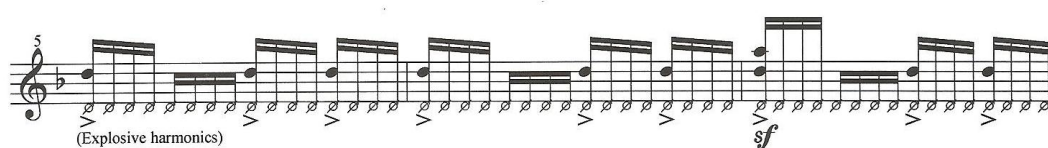
Toda esta secção recorre à técnica de som residual para imitar o som de um comboio em andamento, e deverá ser feita numa só respiração. O compositor refere preferir uma contracção da ideia musical a respirações no meio desta secção, e define som residual como um “...ruído provocado pelo ar na flauta,

¹⁴ Tradução da autora; texto original: “The Great Train Race was conceived and written as a showpiece for the flute ‘as you don’t usually hear it’! It should be both exhilarating and fun for performer and audience alike.”

quando propositadamente se sopra de forma a não produzir um som correcto...” (Clarke 1993:a).¹⁵

Surge depois uma secção, que é a única onde o som convencional da flauta é realmente usado (compasso 17 a 30). Nesta secção, que denominaremos de secção A, o compositor apresenta um tema que será explorado posteriormente, mas que surge no seguimento da secção introdutória, uma vez que usa a articulação de uma forma bastante semelhante às acentuações anteriores, o que auditivamente faz com que o ouvinte reconheça a sequência rítmica:

Secção Introdutória



Secção A



Nesta secção, o compositor utiliza também os sons residuais como no início, mas depois desenvolve para uma nova ideia, e aparece um tempo com duas colcheias em *flutterzung*, efeito que consiste em pronunciar a consoante “r” continuamente, durante a execução de uma nota (cf.: Woltzenlogel 1983). Optamos por dar uma importância maior a este pormenor, alterando ligeiramente o tempo, por considerarmos que a sua sonoridade nos remete para o efeito do *bending* na guitarra eléctrica, efeito que, tal como o nome indica, resulta da flexão da corda, alterando a afinação da nota.

Como transição da secção A para a secção que denominaremos de B, o compositor introduz um outro efeito que explorará mais à frente, que é o cantar e tocar simultaneamente. Aqui, consideramos que a função deste efeito não é harmónica nem polifónica. É mais uma exploração tímbrica, que imita de certo modo a sonoridade agressiva de instrumentos eléctricos ou amplificadas. Por essa razão, a maior preocupação na execução deste efeito não será a afinação

¹⁵ Tradução da autora; texto original: “...the breathy noyse of the flute left when a proper tone is purposely not formed...”

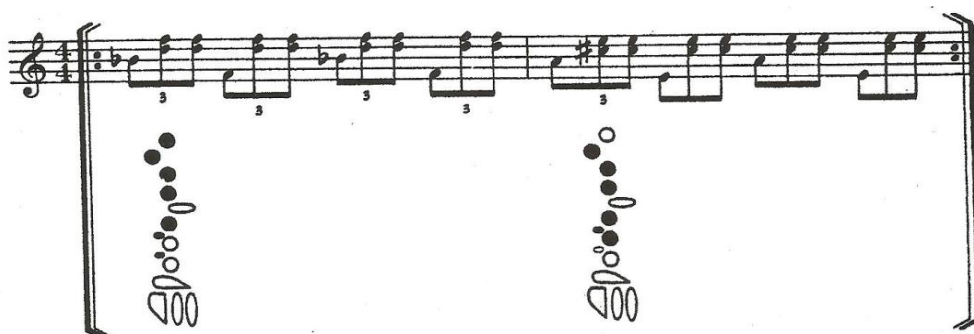
das notas cantadas, mas sim a produção de uma sonoridade homogénea, num movimento descendente, até chegar ao compasso 31, com uma nota em som cheio e bem timbrada, para desta forma evidenciar o contraste com a sonoridade do compasso anterior.

A secção B (compasso 31 a 61) está construída sobre os acordes de Lá M e Sib M alternadamente. Aqui é explorada a técnica de multifónicos, execução de várias notas simultâneas num instrumento da família das madeiras, através de dedilhações específicas, com a sonoridade que os caracteriza (cf.: MacLagan 2009), dando assim a ideia de um comboio em andamento. O *accelerando* constante em toda esta secção reforça esta mesma ideia. Este efeito é bastante semelhante ao que Robert Dick utiliza no estudo nº 5 da Obra *Flying Lessons: Six Contemporary Etudes for Flute, Vol, 1*, de 1984.

Excerto da secção B de *The Great Train Race* de Ian Clarke:



Excerto do Estudo nº 5 de *The Flying Lessons* de Robert Dick:



Esta secção termina com uma imitação do som do apito do comboio, conseguido pela utilização simultânea de multifónicos com note bending, efeito que consiste na alteração da afinação da nota, sem alterar a dedilhação, apenas

recorrendo ao movimento do maxilar inferior e dos lábios para mudar a direcção do ar, e desta forma alterar a afinação da nota e voltar à afinação inicial (cf.: Dick 1978).

É na secção seguinte, desde o compasso 62 até ao compasso 88, que o compositor desenvolve a ideia apresentada na secção A, mas desta vez explorando o efeito de cantar e tocar, até chegar ao clímax da obra, nos compassos 75 a 88, onde explora um outro efeito, o trilo de timbre sobre a nota Ré. Com o cantar e tocar, tal como na transição da secção A para a secção B, consideramos novamente um tipo de sonoridade mais eléctrica, muito ao estilo de Ian Anderson, uma vez que a frase da flauta e da voz são exactamente a mesma. Nesta secção, a figura rítmica dominante é a semicolcheia, por isso atribuímos uma importância maior às semínimas que aparecem no final de cada motivo, atribuindo-lhe uma duração um pouco mais longa, e pensando-a como se fosse executada na guitarra eléctrica com uma mudança de timbre através do recurso à alavanca.

Com o trilo de timbre sobre a nota Ré, e com o *ritardando* e o *molto rallentando*, consideramos que compositor nos remete para o som do comboio a travar, até parar.

A partir do compasso 89 até ao compasso 101, temos uma repetição dos compassos 62 a 74, apenas com uma pequena diferença no final, até chegar a uma pequena coda, nos três últimos compassos, onde surge novamente a ideia inicial do som residual com acentuações, terminando com um multifónico. Tal como na secção B, consideramos que as semínimas que surgem no final de cada motivo remetem para uma exploração tímbrica.

Considerando esta obra como descrevendo uma sequência de episódios, e tendo em conta o conceito do compositor de “Showpiece”, o lado harmónico e tonal não foi o mais tido em conta durante a análise da mesma. O facto de haver duas versões desta obra, uma para flauta com pata de Si, outra para flauta com pata de Dó, onde os primeiros 30 compassos e os três últimos compassos são escritos em registos diferentes, mas tudo o resto é igual, reforça a ideia da não

existência de um centro tonal, nem relações tonais. No entanto, é possível constatar o uso recorrente de modos e escalas associados ao Rock Progressivo, ao Jazz e à música improvisada. Temos como exemplo a secção A, escrita no modo eólio, e o tema do compasso 62, que reaparece no compasso 89, escrito no modo dórico.

Zoom Tube

“Zoom Tube é uma obra ritmicamente influenciada pelo *Blues*, que utiliza uma série de efeitos para atingir os seus objectivos.” (Clarke 1999:b)¹⁶

Esta obra sofre influências de vários artistas e géneros musicais, que vão desde a música de expressão popular até à música contemporânea: “...*rhythm & blues*, Bobby McFerrin, Stockhausen, Robert Dick, Ian Anderson e a forma tradicional de tocar flauta da América do Sul vêm imediatamente à mente...” (Clarke 1999:b).¹⁷

Escrita na sequência de *The Great Train Race*, analisada anteriormente, *Zoom Tube* também deverá funcionar como uma obra de carácter divertido e alegre para o público e para o intérprete, mas nesta obra os efeitos são explorados de uma forma diferente. Surgem como “...um meio para atingir um fim, em vez de um fim por si mesmos...” (Clarke 1999:b)¹⁸, e conferem à flauta um tipo de linguagem tradicionalmente relacionado com instrumentos típicos de formação das bandas Rock, nomeadamente a guitarra eléctrica e as percussões “... Eu queria que a flauta tivesse groove, como se fosse um guitarrista, portanto acordes (multifónicos) e técnicas de damping eram necessárias. Quando a voz humana é usada, uma série de vocalizações percussivas são utilizadas para imitar um kit de

¹⁶ Tradução da autora; texto original: “Zoom Tube is a rhythmic blues influenced piece employing a raft of extended techniques to achieve its aims.”

¹⁷ Tradução da autora; texto original: “...*rhythm & blues*, Bobby McFerrin, Stockhausen, Robert Dick, Ian Anderson & South American flute playing spring to mind fairly immediately...”

¹⁸ Tradução da autora; texto original: “...a means to an end rather than just an end in itself...”

bateria ou usadas como interjeições a uma sugestão mais rítmica...” (Clarke 1999:b).¹⁹

Começa com um pequeno gesto introdutório, onde aparecem dois efeitos: som residual e glissando.

O tema inicial é exposto no compasso 3, e vai sendo explorado e desenvolvido ao longo de 20 compassos. Começa por ser apenas um pequeno motivo melódico de um compasso, escrito sobre a escala pentatónica menor de mi, escala característica do *Blues*, com um carácter rítmico muito acentuado. Este motivo é progressivamente desenvolvido (a primeira frase dura um compasso, a segunda dois, e a terceira cinco compassos) até ao compasso 12, e de seguida o compositor repete toda esta secção, até ao compasso 22, mas desta vez acrescenta o efeito de cantar e tocar. Consideramos que o carácter *Bluesly* surge logo desde o início, sugerido pela melodia, pelos multifónicos ao estilo de acordes de guitarra, pelo ritmo e pelos glissandos. É reforçado pelas vocalizações percussivas que surgem ao longo de toda a peça. Pela forma como nos é apresentado e explorado este motivo, consideramos que funciona quase como se fosse um motivo base para a improvisação, e que todo o desenvolvimento que dele frui seria improvisado. Por essa razão, não consideramos que a duração dos silêncios entre cada célula seja o mais importante, reconhecendo-os quase como suspensões.

Aqui, com o cantar e tocar, surge um timbre bastante semelhante ao da guitarra eléctrica, que acrescenta um pouco de Rock ao Blues. Esta técnica de cantar e tocar foi já bastante explorada por vários compositores e flautistas, mas da forma que aqui aparece, terminando as frases em notas agudas, com glissandos, alternada com vocalizações percussivas, e onde a altura das notas cantadas nem sempre é muito relevante “...não há problema se não conseguir fazer isto com a voz...uma vez que se destinam a ser gestos bastante

¹⁹ Tradução da autora; texto original: “...I wanted the flute to groove, much as a rhythm guitarist might, so chords (multiphonics) and damping techniques were necessary. When human voice is used to groove an array of percussive vocalizations are employed to imitate a drum kit or used as interjections to further rhythmic suggestion...”

extremos...”(Clarke 1999:b)²⁰, faz lembrar a forma de tocar de Ian Anderson, nos solos de flauta que introduz em temas como *Bourree*, do álbum *Stand Up* (1969), ou *No Lullaby*, do álbum *Heavy Horses* (1978). Por esta razão, toda esta secção poderá ser executada com mais *glissandos* na voz do que os que estão escritos, sempre que haja intervalos que o permitam, para reforçar ainda mais o estilo desenvolvido por Ian Andersson.

A transição para a secção seguinte acontece entre os compassos 23 e 34, onde o compositor permanece numa espécie de ostinato rítmico, utilizando os multifónicos. Cria assim uma sequência que nos remete para os *riffs* típicos da guitarra no *Rock*, e termina esta secção com um efeito já antes explorado, o cantar e tocar, mas desta vez este efeito tem um resultado diferente. O que acontecia antes, tocar e cantar uma melodia, sempre em oitavas, resulta numa sonoridade distinta, um novo timbre. Desta vez, enquanto na flauta se mantém o Fá índice 5, deverá cantar-se o Fá índice 4, fazer um glissando até ao Fá índice 3 e voltar ao Fá índice 4, o que gera um novo efeito. Para além das duas alturas que são produzidas, ouve-se também um som resultante que faz um movimento contrário ao da voz; enquanto a voz faz primeiro um glissando descendente e depois ascendente, no som resultante ouve-se primeiro um glissando ascendente, e só depois o descendente. Este efeito produz uma sonoridade bastante semelhante a um *Audio Feedback*. Para reforçar esta ideia, e para transmitir a mesma sensação no ouvinte, é possível acrescentar dinâmicas nestes dois compassos. Em vez do *forte* pedido e executado pelo compositor, pensamos neste efeito a começar com uma dinâmica *mezzoforte*, seguido de um crescendo até *fortíssimo* no compasso seguinte, e um diminuendo até *mezzopiano*.

Na secção seguinte, entre o compasso 35 e 78, o compositor procede a uma exploração rítmica através da articulação e de diferentes timbres. Começa por apresentar frases curtas, com movimento alternadamente descendente e ascendente, usando a articulação e as vocalizações para criar um balanço percussivo e regular, remetendo-nos para a sonoridade e o tipo de linguagem musical das percussões no *Rock*.

²⁰ Tradução da autora; texto original: “...it’s fine if you ‘don’t quite make it’ with the voice...since they are meant to be fairly extreme gestures...”

Ao fim de 16 compassos de exploração rítmica, temos 7 compassos de exploração tímbrica, onde aparecem multifónicos e *flutterzung*. Chegamos então a uma secção onde temos um diálogo entre um ostinato rítmico, que vinha a ser desenvolvido na secção anterior, e pequenas frases melódicas. Estas frases melódicas estão escritas sobre a escala de *blues*, e o compositor recorre a quartos de tom para obter um efeito que consideramos semelhante ao *bending* da guitarra eléctrica. Este tipo de diálogo, muito comum no Rock Progressivo, é aqui explorado ao longo de 21 compassos. Ao nível da articulação, propomos que, em vez de utilizar exactamente os sons sugeridos pelo compositor, se proceda a algumas substituições do som *ke* pelo som *te*, principalmente quando este som aparece repetido, uma vez que a ideia musical será a imitação de percussão, e o *ke* nem sempre tem a projecção sonora necessária.

É no final desta secção que aparece a escala de quartos de tom, desenvolvida e aplicada por Stockhausen em *Xi*, terminando com um grito que o compositor define como um “...alegre solo vocal exclamativo!” (Clarke 1999:c)²¹.

De seguida temos uma reexposição do tema *Blues* que apareceu no início, mas desta vez desenvolve para uma coda final onde o som residual é explorado em *crescendo*. Consideramos esta secção, com um *ralentando* em *crescendo*, muito ao estilo adoptado pelas bandas de Rock Progressivo para terminar os concertos, onde normalmente é o baterista que lidera. Assim, em vez de executar exactamente o *rallentando* durante dois compassos, como é pedido na partitura, pretendemos explorar este *ralentando* durante mais tempo, executando-o ao longo de pelo menos quatro compassos.

A obra termina com um *Jet Whistle*, efeito que é produzido quando o instrumentista cobre completamente o bocal, e sopra directamente para o tubo, obtendo um *glissando* (cf.: Maclagan 2009), seguido de um modo de mi dórico descendente em som residual.

Relativamente ao processo de composição desta obra, o compositor refere “...tive uma ideia do que queria alcançar e, uma vez que sou compositor e

²¹ Tradução da autora; texto original: “...a joyous solo vocal exclamation!”

flautista, naturalmente o seu nascimento foi em grande parte através da experimentação e improvisação no instrumento...” (Clarke 1999:b)²². Este tipo de postura perante a forma de criar música e de se relacionar com o instrumento, desde o experimentar, improvisar, até ao groove, é muito comum no meio Rock, e no caso específico da flauta, é característico de Ian Anderson.

Tuberama

Tuberama é uma obra para flauta e cd escrita em conjunto por Ian Clarke e Simon Painter. Apesar de ter sido escrita e gravada no seu álbum *Within...* em 2005, a partitura só foi editada em 2008. O trabalho conjunto de Ian Clarke e Simon Painter vem da parceria que desenvolvem na *Diva Music*, empresa de produção musical especializada em música para cinema e televisão.

Esta obra que, segundo Ian Clarke tem “...muita energia funky e explosiva...” (Clarke 2008:3)²³, tem uma forma mais simples do que as analisadas anteriormente. Na sua análise, não serão consideradas secções distintas, mas sim uma permanente construção melódica e harmónica entre a flauta e a electrónica, seguindo a estrutura de refrão e estrofes.

Toda a obra está escrita no modo Lá^b dórico. O refrão aparece logo no início na electrónica com som de flauta amplificado. É repetido pela flauta, entrando depois uma linha de baixo eléctrico no cd que vem confirmar o modo de Lá^b dórico. Por último, a frase do refrão é tocada pela flauta acompanhada pela frase do baixo. Toda esta construção acontece em grupos de quatro compassos.

Do compasso 17 até ao compasso 32 temos a primeira estrofe. Surge uma frase nova, apresentada pela electrónica, com a duração de oito compassos, seguida de uma outra, apresentada pela flauta, com a mesma duração. Volta a aparecer o refrão, até ao compasso 40, seguido da segunda estrofe. Desta vez, a

²² Tradução da autora; texto original: “...i had an impression of what i wanted to achieve and, since i am a composer & flautist, naturally enough its birth was largely through experimentation and improvisation on the instrument...”

²³ Tradução da autora; texto original: “... high energy funky and explosive...”

frase do refrão aparece apenas duas vezes: uma vez só com a flauta a tocar o tema com acompanhamento rítmico no cd, tal como acontece no compasso 5, e uma segunda vez onde é acrescentada a linha de baixo, tal como no compasso 13.

A segunda estrofe, que tem início no compasso 41, começa com quatro compassos onde aparece uma nova frase na electrónica com som de flauta amplificado. A flauta entra no compasso 45, com uma frase semelhante à que foi apresentada pela electrónica, pois incide sobre as mesmas notas (lá e sib), mas muito mais rítmica, enquanto na electrónica volta a aparecer a primeira frase da primeira estrofe. Do compasso 53 até ao compasso 60 a flauta repete a mesma frase, mas desta vez com um acompanhamento diferente; já não aparece a frase da primeira estrofe na electrónica, mas sim uma mistura entre um som de flauta amplificado e um acompanhamento rítmico de guitarra eléctrica. Consideramos que o papel da flauta, desde o compasso 45 até ao compasso 60 é basicamente de acompanhamento, e que ritmicamente deverá funcionar como um *riff*. Assim, propomos que seja executada numa dinâmica *mezzopiano*, e que as principais preocupações sejam a clareza de articulação e uma sonoridade que não se destaque, mas que se funda com a sonoridade do cd, interagindo com os sons pré-gravados como se de uma banda ao vivo se tratasse.

O refrão volta a aparecer no compasso 61, mas desta vez, no acompanhamento rítmico ouvem-se acentuações nos tempos, em oposição ao que tinha acontecido até aqui sempre que aparecia o refrão, por isso consideramos que será importante evidenciar essa diferença no momento da performance.

A partir do compasso 69, temos uma montagem e exploração dos temas que apareceram até aqui. Durante oito compassos aparece na flauta o refrão com uma pequena variação, e na electrónica a primeira frase melódica da primeira estrofe. Do compasso 77 ao compasso 84 acontece o mesmo que nos oito compassos anteriores, mas desta vez é acrescentada a guitarra eléctrica à electrónica. A partir do compasso 85, a electrónica permanece igual (primeira frase melódica da primeira estrofe, a guitarra a dar o balanço, o ritmo da bateria e o ritmo da flauta amplificada) enquanto a flauta vai variando o tema do refrão.

Esta construção remete-nos para o estilo de solo comum nos temas mais virtuosos de bandas como Yes e Gentle Giant, onde o solista vai introduzindo variações sobre o tema inicial, repetindo-o várias vezes. Por isso sugerimos que se execute esta secção com um longo crescendo até ao final.

A sonoridade eléctrica desta obra deve-se ao facto de o som da flauta ser sempre com o efeito cantar e tocar e ao tipo de sons usados no cd: além da tradicional formação Rock de guitarra, baixo e bateria, usa também flauta e sons electronicamente alterados. A estrutura adoptada (refrão e estrofes com solo no final) é um tipo de estrutura muito utilizada no Rock Progressivo, e aqui é explorada muito em diálogo entre a flauta e a electrónica.

O facto de ter sido gravada e tocada muito antes de ser escrita e editada, nota-se no tipo de escrita: apesar de estar escrita de uma forma, o sentido rítmico nem sempre corresponde à escrita. Toda a secção inicial onde é apresentado o refrão, as acentuações rítmicas do cd, juntamente com a forma como Ian Clarke toca no seu disco *Within...* levam-nos a sentir os contratempos como se fossem os tempos. Mesmo quando entra a linha do baixo, o fraseado e as acentuações continuam a fazer sentir o tempo no contratempo. Só nas estrofes e no refrão do compasso 61 é que aparece o tempo bem marcado pela bateria.

Nesta obra não são explorados tantos efeitos como nas obras anteriores. Aparecem apenas dois efeitos: cantar e tocar, e sons eólicos e percussivos. Toda a construção da obra é feita através da electrónica, funcionando a flauta como um instrumento solista com funções melódicas, mas com um papel pouco importante ao nível da harmonia e dos contrastes da obra. Quanto ao estilo, o compositor refere "...Cantar e tocar ao mesmo tempo com muita energia é necessário para toda a obra. Algumas das articulação estão indicadas, enquanto o estilo, provavelmente o melhor é trabalhar ouvindo a gravação original..."²⁴.

²⁴ <http://www.ianclarke.net/tuberama.html>. Tradução da autora; texto original: "...Singing and playing along with a lot of energy is required throughout. Some of the articulation is indicated whilst the style is probably best worked out by ear from the original recording..."

Conclusão

Partindo das obras para flauta, com influência do Rock Progressivo, do compositor e Flautista Ian Clarke, propusemos abordar várias das principais características do papel do intérprete, e da sua função na criação musical.

Nesse sentido, começámos por uma pequena biografia do compositor e flautista, cuja obra se caracteriza pela exploração tímbrica da flauta, para de seguida compreender o papel do intérprete ao longo dos tempos, e qual a sua função dentro do processo de criação musical.

Interessava-nos delinear o papel do intérprete na interpretação das obras de Ian Clarke uma vez que, existindo uma gravação do compositor, esse papel estaria eventualmente reduzido à imitação.

Para restituir ao intérprete a liberdade na interpretação, desenvolvemos um estudo sobre o Rock Progressivo, género que influencia, tal como argumentámos, a composição das obras aqui estudadas: *The Great Train Race*, *Zoom Tube* e *Tuberama*. Aprofundar o conhecimento sobre o papel do intérprete, e compreender de que forma a sua função tem variado muito ao longo dos tempos foi o passo seguinte.

Assim, e uma vez que o intérprete incute os seus significados pessoais, os seus conhecimentos, as suas vivências e a sua individualidade na obra ao interpretá-la, o nosso objectivo foi fornecer ao intérprete conhecimentos ao nível estilístico e de tradição de interpretação do Rock Progressivo, para desta forma lhe facultar recursos para proceder, conscientemente, a uma interpretação que pode ser diferente da do compositor, e da que aqui é proposta; ou seja, através de uma contextualização estilística. Por fim, analisámos o conteúdo musical das obras objecto do nosso estudo, estabelecendo um quadro sonoro e estético de acordo com a contextualização dentro do género do Rock Progressivo, de maneira a definirmos novas opções interpretativas.

Foi-nos possível concluir que perante obras de influência de um género musical popular como *The Great Train Race*, *Zoom Tube* e *Tuberama*, o conhecimento das fontes estilísticas que estão na sua génese, acarreta importantes sugestões interpretativas uma vez que as mesmas serviram de

inspiração para a composição destas obras. Neste sentido, importa compreender que o tipo de notação musical, e o frequente recurso a técnicas contemporâneas usadas pelo compositor pretendem muitas vezes transmitir a mensagem estética proveniente do género musical que influenciou a escrita destas obras. Assim, parece-nos crucial que o intérprete procure as suas opções interpretativas neste enquadramento, de maneira a realizar interpretações esteticamente fundamentadas, e que não se baseie apenas na imitação da gravação do compositor. As nossas opções foram sendo descritas ao longo do presente estudo e tornar-se-ão mais claras aquando da nossa apresentação e respectiva interpretação.

Com o presente estudo, esperamos ter delineado um percurso interpretativo estilisticamente fundamentado para o intérprete. É também nossa intenção que este represente uma referência para futuras investigações que venham a contribuir para o aprofundamento das matérias aqui abordadas, nomeadamente, sobre a criatividade na interpretação. Com isto, pretendemos, em suma, dar a conhecer o repertório para flauta do compositor e flautista Ian Clarke, uma vez que, por ser muito recente, se encontra ainda pouco divulgado entre nós, e atribuir ao intérprete a liberdade de ser criativo na interpretação de obras de um compositor/intérprete.

Bibliografia

Ayrey, Craig; Everist, Mark (1996) *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth- Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bach, Carl Ph. E. (1753) *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Tradução de William Mitchel (1949) Nova Iorque: W. W. Norton & Company Inc.

Burney, Charles (2010) *A General History of Music: From the Earliest Ages to The Present Period*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clarke, Eric (2002) *Understanding the Psychology of Performance* in Rink, John (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*, pp. 59-72. Cambridge: Cambridge University Press.

Clarke, Ian (2010) *Ian Clarke Biography*. Retrieved Outubro, 2011, from <http://ianclarke.net/biography.html>

Clarke, Ian (2010) *Ian Clarke BSc (Hons) ARCS LGSM*. Retrieved Outubro, 2011, from http://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/department_of_wind_brass_and_percussion/flute/ian_clarke.html

Clarke, Ian (1993) *The Great Train Race*. Surrey: IC Music/Just Flutes Edition.

Clarke, Ian (1999) *Zoom Tube*. Surrey: IC Music/Just Flutes Edition.

Clarke, Ian; Painter, Simon (2008) *Tuberama*. Surrey: IC Music/Just Flutes Edition.

Cook, Nicholas (1990) *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press.

Cook, Nicholas (1998) *Music: A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas (1999) *Words About Music, or Analysis Versus Performance* in P. Dejana (Ed.) *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience* (pp. 9-52) Leuven: Leuven University Press.

Copland, Aaron (1961) *Music and Imagination*. Cambridge: Mass.

Correia, Jorge S. (2003) *Thesis*. University of Sheffield. Unpublished PhD.

Davidson, Jane W. (1993) *Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians*. in *Psychology of Music*, 21, 103-113.

Dick, Robert (1978) *The Other Flute: Tone Development Through Extended Techniques*. Nova Iorque: Edu-Training Publishing Company.

Dunsby, Jonathan (2007) *Webern e Estudos em Interpretação Musical: Qual a questão?* in Monteiro, Francisco; Martingo, Ângelo (coordenação) *Interpretação Musical: Teoria e Prática*, pp. 47-61. Lisboa: Edições Colibri.

Elliot, David (1997) *Continuing Matters: Myths, Realities, Rejoinders*. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, nº 132: 1-37.

Hill, Peter (2002) *From Score to Sound* in Rink, John (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*, pp. 129-143. Cambridge: Cambridge University Press.

Holm-Hudson, Kevin (2002) *Progressive Rock Reconsidered*. London: Routledge.

Kramer, Lawrence (1990) *Music as Cultural Practice*. California: University of California Press.

Laboissière, Marília (2007) *Interpretação Musical: A Dimensão Recriadora da "Comunicação" Poética*. São Paulo: Annablume.

Lawson, Colin (2002) *Performing Through History* in Rink, John (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*, pp. 129-143. Cambridge: Cambridge University Press.

Lawson, Colin; Stowell, Robin (1999) *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Leeuw, Ton de; Groot, Rokus de (2005) *Music of the Twentieth Century: a Study of its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Lopes-Graça, Fernando (2006) *Reflexões Sobre a Música*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lucky, Jerry (1998) *The Progressive Rock Files*. Burlington: Collector's Guide Pub.

Macan, Edward L. (1997) *Rocking the Classics*. Nova Iorque: Oxford University Press Inc.

MacLagan, Susan J. (2009) *A Dictionary for the Modern Flutist*. Maryland: SacreCrow Press Inc.

Martin, Bill (1998) *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock*. Chicago and La Salle: Open Court Publishing Company

Menezes Filho, Florivaldo (2002) *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial

Merleau-Ponty, Maurice (1962) *The Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Monteiro, Francisco; Martingo, Ângelo (coordenação) *Interpretação Musical: Teoria e Prática*. Lisboa: Edições Colibri.

Mozart, Leopold (1756) *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Tradução de Editha Knocker (1985) Oxford: Oxford University Press.

Pereira, Carlos A. M. (1989) *O Que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense.

Pereira, Marco J. T. A. (2010) *A Obra Para Flauta e Guitarra de Fernando Lopes-Graça*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Quantz, Johann J. (1752) *On Playing the Flute*. Tradução de Edward R. Reilly (1985). Nova Iorque: Schirmer Books

Raynor, Henry (1972) *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*. Londres: Barrie and Jenkins

Rink, John (2002) *Analysis and (or?) Performance* in Rink, John (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*, pp. 35-58. Cambridge: Cambridge University Press.

Scaruffi, Piero (2003) *A History of Rock Music 1951-2000*. Lincoln: iUnivers Inc.

Sekeff, Maria de L. (2007) *Prefácio* in Laboissière, Marília *Interpretação Musical: A Dimensão Recriadora da “Comunicação” Poética*, pp. 11-13. São Paulo: Annablume.

Shepherd, John (1991) *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press and Oxford: Basil Blackwell Inc.

Small, Christopher (1998) *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press.

Stump, Paul (2010) *The Music's All That Mathers*. Chelmsford: Harbour Books.

Swanwick, Keith (1999) *Teaching Music Musically*. London: Routledge.

Vieira de Carvalho, Mário (2007) *A Partitura Como Espírito Sedimentado: Em Torno da Teoria da Interpretação Musical de Adorno* in Monteiro, Francisco; Martingo, Ângelo (coordenação) *Interpretação Musical: Teoria e Prática*, pp. 15-36. Lisboa: Edições Colibri.

Walls, Peter (2002) *Historical Performance and the Modern Performer* in Rink, John (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*, pp. 17-34. Cambridge: Cambridge University Press.

Woltzenlogel, Celso (1983) *Método Ilustrado de Flauta*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A.

Discografia

Beatles, The (1967) *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone Records. [LP].

Blues, The Moody (1968) *In Search of the Lost Chord*. Deram Records. [LP].

Blues, The Moody (1970) *A Question of Balance*. Polygram. [LP].

Clarke, Ian (2005) *Within...*, Ind. [CD].

Crimson, King (1971) *Islands*. Island Records. [LP].

Dick, Robert (1993) *Third Stone From the Sun*. New World Records. [CD].

Dick, Robert (1995) *Worlds of IF*. Leo Records. [CD].

Floyd, Pink (1970) *Atom Heart Mother*. Harvest Records. [LP].

Floyd, Pink (1973) *A Nice Pair*. Harvest Records. [LP].

Floyd, Pink (1977) *Animals*. CBS Records. [LP].

Genesis (1970) *Trespass*. Charisma Records. [LP].

Giant, Gentle (1970) *Gentle Giant*. Vertigo Label. [LP].

Giant, Gentle (1972) *Three Friends*. Vertigo Label. [LP].

Giant, Gentle (1973) *Octopus*. Vertigo Label. [LP].

Giant, Gentle (1975) *Free Hand*. Chrysalis Records. [LP].

Harum, Procol (1973) *Grand Hotel*. Repertoire Records. [LP].

Harum, Procol (1975) *Procol's Ninth*. Repertoire Records. [LP].

Harum, Procol (1977) *Something Magic*. Chrysalis Records. [LP].

Nice, The (1971) *Elegy*. Charisma Records. [LP].

Palmer, Emerson, Lake and (1972) *Pictures at an Exhibition*. Island Records. [LP].

Palmer, Emerson, Lake and (1978) *Love Beach*. Atlantic Records. [LP].

Tull, Jethro (1969) *Stand Up*. Island Records. [LP].

Tull, Jethro (1970) *Benefict*. Chrysalis Records. [LP].

Tull, Jethro (1971) *Aqualung*. Chrysalis Records. [LP].

Tull, Jethro (1972) *Thick as a Brick*. Chrysalis Records. [LP].

Tull, Jethro (1975) *Minstrel in the Gallery*. Chrysalis Records. [LP].

Tull, Jethro (1977) *Songs From the Wood*. Chrysalis Records. [LP].

Tull, Jethro (1978) *Heavy Horses*. Chrysalis Records. [LP].

Yes (1972) *Close to the Edge*. Nova Atlantic Records. [LP].

Anexos

Anexo 1 – Entrevista a Ian Clarke (Original)

Entrevista com Ian Clarke
(Entrevista realizada em 21 de Setembro de 2011)

Elisa Trigo - Ian Clarke, thank you very much for your generosity on sharing your experience and knowledge, which certainly contribute much to the success of my work.

As agreed, I will ask you some questions that, in my point of view may serve the objectives of my work. However, if you deemed appropriate modification of some of the issues, please do not hesitate to give me your suggestion.

By consulting the list of your musical works, and after listening to your disc, it is clear the interest and attention shown in the use of sound and expressive qualities of the flute in a very similar way to the sound of progressive rock that was developing in England in the sixties and seventies.

Elisa Trigo - How is that progressive rock entered your music?

Ian Clarke - As a teenager, Pink Floyd were particularly influential. I've played in a rock band and still work a lot outside the world of classical music. A few years ago I played live with Ian Anderson and his band Jethro Tull. His influence was more indirect ... I had no record of Jethro Tull until after writing "The Great Train Race," for example. Many flute players are somewhat influenced by Ian Anderson and, of course, me too. Of course, as I have a classical education, my recitals often include the core repertoire of flute, and of course, I teach the classical flute.

ET – And besides Ian Andersson, are there any other names that have exercised some influence in your music?

IC - James Galway has been a big influence on me as well as many other great flute players. Robert Dick has been a great influence, and he is certainly influenced by rock music, among many other genres, like me. Hearing Robert Dick for the first time many years ago at the Royal College of Music was

unforgettable and opened up a world of possibilities. Hearing Dave Heath perform his own pieces was also fantastic. Equally, I have always been inspired by great musicians/instrumentalists of all sorts ranging from Oscar Peterson to Sir James Galway, along with great music from Stravinsky's Rite of Spring to Pink Floyd. The flute / songwriter have definitely been a major influence, along with a diverse set of other influences.

ET – Can we consider the exploration of timbral possibilities on the flute is a constant in your music?

IC - I have several types of synthesizers and keyboards since my student days, and I have been experimenting with sound since then. The texture and sound have always intrigued me, and the possibilities in studio are vast.

ET – And this concern is present in the works *The Great Train Race*, *Zoom Tube* and *Tuberama*?

IC - Each composition has its own history so it's hard to tell, especially since the pieces on the CD 'Within ...' were written during a long period of time. However, my experience of having played in a band influenced my writing. I have been writing in many different genres, as well as with specific ideas in mind. My works for flute tend to evolve and take a life of its own, each with its own thread and a bundle of thoughts, feelings and inspirations.

ET - How does your process of composition work? Does it start with the experimentation on the flute, or are ideas that are directly written on paper?

IC - is not always a simple process. I feel a need to write something, but often, to find the process is quite difficult. There are many reasons for this. In general, yes, I improvise and then, record or write down these ideas. But many times, I have incomprehensible images in my mind that will gradually taking shape. Also I often have ungraspable images in my head that gradually take shape.

ET - How do you balance the composition with the performance?

IC - A lot of my creative work has been and still is with Simon Painter, my partner in Diva Music, writing and playing for various television and film applications. It was collaboration with Simon that resulted in TRK's and Tuberama amongst other things.

ET - Thank you for sharing your knowledge and experience, which certainly will contribute to the success of my work.

Elisa Trigo

Anexo 2 – Entrevista a Ian Clarke (Tradução da Autora)

Entrevista com Ian Clarke
(Entrevista realizada em 21 de Setembro de 2011)

Elisa Trigo - Senhor Ian Clarke, desde já agradeço a sua generosidade na partilha da sua experiência e conhecimento, que com certeza muito contribuirão para o sucesso do meu trabalho.

Conforme combinado, colocar-lhe-ei algumas questões que no meu entender poderão servir os objectivos do meu trabalho. No entanto, se considerar pertinente a modificação de alguma das questões, peço-lhe que não hesite em dar a sua sugestão.

Ao consultar a lista das suas obras musicais, e após ouvir o seu disco, é notório o interesse e atenção demonstrados no uso de qualidades sonoras e expressivas da flauta em muito semelhantes à sonoridade do Rock Progressivo que se desenvolveu em Inglaterra nas décadas de sessenta e setenta.

Elisa Trigo - De que forma é que o Rock Progressivo entrou na sua música?

Ian Clarke - Em adolescente, Pink Floyd foram particularmente influentes. Já toquei num grupo de rock e ainda trabalho muito fora do mundo da música erudita. Há alguns anos atrás toquei ao vivo com Ian Anderson e a sua banda Jethro Tull. A sua influência foi mais indirecta ... Eu não possuía nenhum dos discos de Jethro Tull até depois de escrever "The Great Train Race ", por exemplo. Muitos flautistas são de certo modo influenciados por Ian Anderson e, claro, eu também. É claro que, como eu tenho uma formação clássica, os meus recitais incluem frequentemente repertório central de flauta, e é claro, eu dou aulas de flauta clássica.

ET - Mas além de Ian Andersson, há outros nomes que tenham exercido algum tipo de influência na sua música?

IC - James Galway tem sido uma grande influência para mim, assim como muitos outros grandes flautistas. Robert Dick tem sido uma grande influência, e ele é certamente influenciado pela música rock, entre muitos outros géneros,

tal como eu. Ter ouvido Robert Dick, pela primeira vez há muitos anos no Royal College of Music foi inesquecível, e abriu um mundo de possibilidades. Ouvir David Heath a executar a sua própria música, também foi fantástico.

Simultaneamente, sempre me senti inspirado por grandes músicos e instrumentistas de vários géneros, que vão de Oscar Peterson até Sir James Galway, juntamente com a grande obra *Sagração da Primavera* de Stravinsky e com a música dos Pink Floyd. Os flautistas / compositores tem sido definitivamente uma grande influência, juntamente com um conjunto diversificado de outras influências.

ET - Podemos considerar a exploração tímbrica da flauta é uma constante na sua música?

IC - Tenho vários tipos de sintetizadores e teclados desde o meu tempo de estudante, e tenho feito experiências com o som desde então. A textura e o som sempre me intrigaram, e as possibilidades em estúdio são vastas.

ET – E essa preocupação, está presente nas obras *The Great Train Race*, *Zoom Tube* e *Tuberama*?

IC - Cada composição tem sua própria história por isso é difícil dizer, especialmente porque as peças no CD "Within ..." foram escritas durante um vasto período de tempo. No entanto, a experiência de ter tocado numa banda influenciou a minha escrita. Tenho escrito em muitos géneros diferentes, bem como com ideias específicas em mente. As minhas obras para flauta tendem a evoluir e assumir uma vida própria, cada uma com seu próprio segmento e um pacote de pensamentos, sentimentos e inspirações.

ET - Como acontece o processo de composição das suas obras? Parte de experimentação na flauta, ou são ideias que são directamente escritas no papel?

IC - Nem sempre é um processo simples. Eu sinto uma necessidade de

escrever algo, mas, muitas vezes, encontrar o processo é bastante difícil. Há muitas razões para isso. Em geral, sim, eu improviso e, de seguida, gravo ou anoto essas ideias. Mas muitas vezes, eu tenho imagens incompreensíveis na minha mente que gradualmente vão tomando forma.

ET - Como equilibra a composição com a performance?

IC - A resposta curta é outra vez, com dificuldade! Muito do meu trabalho criativo tem sido e ainda é com Simon Painter, meu parceiro na *Diva Music*, escrevendo e tocando para vários programas de televisão e cinema. Foi uma colaboração com Simon, que resultou em *TRK's* e *Tuberama* entre outras coisas.

ET – Muito obrigada pela partilha do seu conhecimento e experiência, que, com certeza muito contribuirá para o sucesso do meu trabalho.

Elisa Trigo

Anexo 3 – Partitura “The Great Train Race”

The Great Train Race

Ian Clarke

Presto
 = 184 R R R R R R R R simile.... (refer to performance notes throughout)

Flute

ppp R - Residual/breathy tone notated by open slashed note-head

poco a poco cresc.

(Explosive harmonics) *sf*

sf

sfz *molto dim.* *sf*

pp *sempre dim.*

ppp *perdendosi* *niente*

17 *p* *cresc.*

19 *mf*

21 *fz* *pp* *fltz* 1st 2nd

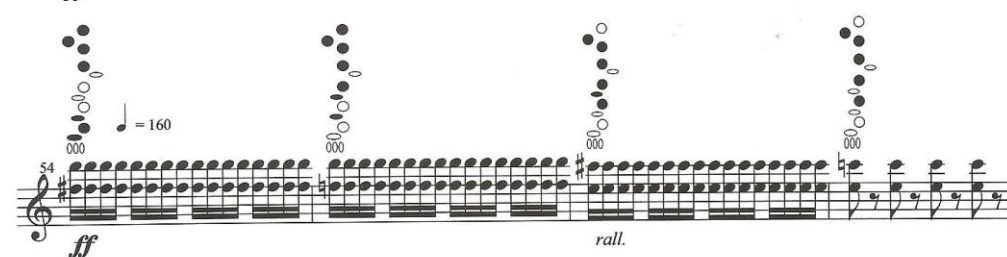
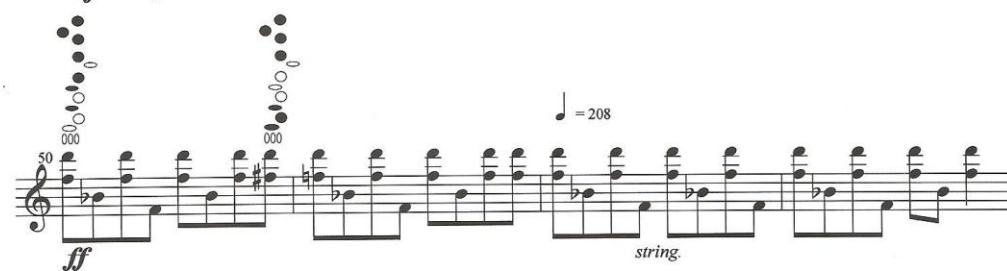
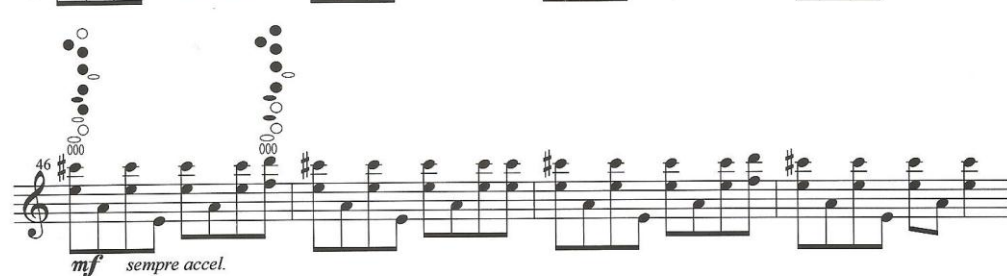
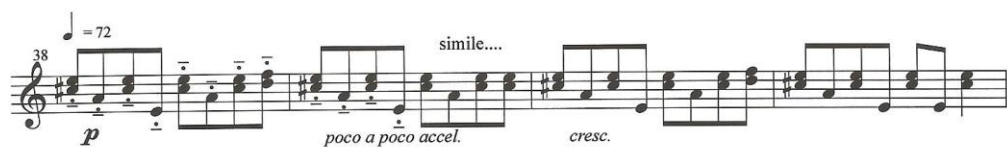
24 *mf* *f*

27 *mp* *ff*

30 *fff* 7 Upper part - flute 7 7 Lower part - voice glissando 7 7

31 *mp* 7 7 7 7

molto meno mosso e rubato $\text{♩} = 184$



58 *a piacere*
f

Tempo primo

Sing and play (voice one octave lower - falsetto for males)

62
6 6

65

68
7 6

71
6 9

(See timbral trill in performance notes)

sempre legato quasi trill

74
3 3 3 7 3 3 3 7

no voice

75 *f* 3 3 *dim.* 3 3 3 3 3 3 3 3

Timbral trill - simile (as in previous bar)

76 *pp* *fp*

80 *fp* *fp* repeat ad lib *cresc.*

Circular breathe if able!

84 *f* 5 5 5 5

sempre legato

85 repeat ad lib *rit.* 5 5 5 5

86 3 3 3 3 3 3 3 3

sempre rit.

87 *molto rall.* *ff* subito niente

Tempo primo
Sing and play ! ----- etc

89 *ff* 6

91 6

94

96 7 6

98

100 *tr* Timbral trills (see page 4) *tr* 7

102 no voice *sf* *cresc.* *f*

Anexo 4 – Partitura “Zoom Tube”

To my wife
Zoom Tube
1999

Ian Clarke

Flute

Progressively uncover holes from D key to A key

Progressively open rings from D ring to G ring

residual - breathy tone approx. 20sec

pp *mf* *ff* niente

♩ = 84

Conventional note heads - normal tone
Slashed note heads - breathy residual tone
No note head - shadow note with dry 'ke' articulation

p ke du ke cha ka

simile ke ke cha ka

kay ke ke duk ka duu ke ta ka

cha ka

11

13

f with attitude

Sing & play

ke cha ka

15

ke ta ka

17

cha ka

ke ta ka ta

19

cha ka

ke ta ka ta

21 22 23 24 25 26 27

no voice ke ke ke ke

23 24 25 26 27 28

mf sing bracketed sections

25 26 27 28 29 30


sing bracketed sections

27 28 29 30

sing bracketed sections

29 30 31 32

sing bracketed sections



N.B. embouchure unformed in speech position

Progressively uncover holes from D key to A key approximating to the pitches given.

Like fading echos

Progressively open rings from D ring to G ring

000 000

37

f *molto dim.* *niente*

Chew ke chew ke chew ke chew ke chew ke chew ke chew ke chew ke chew ke chew

40

fff

molto dim.

niente

progressively uncover holes

progressively uncover rings

Sha ka cha ka cha ka ka cha ka ka cha ka ka cha ka ka cha ka ka cha ka ka cha ka ka

43

mf *molto dim.* (lip or gradually close keys for quarter steps in this bar)

Thpe ke chu ke thpe ke chu ke thpe ke chu ke thpe ke chu ke thpe ke chu ke thpe

light *p* progressively uncover holes *dim.* simile

Cher ke ke ke che ke ke thpe ker ke che ke che ke Sha ke che ke che ke ke du da ke che ke che ke
Sha ke che ke che ke ke che cher ke che ke che ke Sha ke che ke che ke ke ka ka ke che ke che ke

Use resonant thpe, du & da. Pick and mix in given styles for this section.

mp *dim.* *mf* normal tone

simile *mf* normal tone

fltz *fltz* *fltz*

fltz *fltz* *fltz*

fltz

fltz

fltz

fltz

p voice: niente (gradually introduce voice)

p voice: niente (gradually introduce voice)

p

59 *tr p* *>*
 60 *mf tr p*
 000 000
 du ke ke cha ke ke che ke chu ke da du da du da du ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du
 te ke te ka de ke te te ke ta du da du da

61 *p tr* *>*
 62 *mf tr p*
 000 000
 ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du du ke ke cha ke ke che ke ke du da du da du da du da du da
 (gradually introduce voice)

63 *p tr* *>*
 64 *mf tr*
 000 000
 ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du ke ke cha ke ke che ke chu ka ke ke ke

65 *p tr* *>*
 66 *mf tr*
 000 000
 ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du du ke ke cha ke ke che ke du ke du du

67 *p tr* *>*
 68 *f tr*
 000 000
 du ke ke cha ke ke che ke ke du da du da du da du da du da du ke ke cha ke ke che ke chu kay ke du dat du dat
 (gradually introduce voice)

69 *p* *ff*

de ke ke cha ke ke che ke du du ku ka ke ke cha ke ke che ke chu ka ke du du

71 *p* *fff* *f*

ke ke cha ke ke che ke ch ke ke che ke che ke sha ke te kay kay ke cha ke te kay de ke cha ke

73 *fff* *f* *fff* *f*

cha ke te kay kay ke cha ke te kay de ke cha ke sha ke te kay kay ke cha ke te kay de ke cha ke

75 *mp* *poco a poco cresc.*

che ka che ka che ka

77

78 *f* *go!* *Sing & play* *f*

sing lower part YOW!!!! ke cha ka

81

83

85

(explosive breath - see performance notes)

gliss D until A then finger B progressively uncover holes

87

ffz

ffz

89

gliss D until A then finger B progressively uncover holes

ffz

cresc.

simile *improvise increasingly explosive articulation*

92

poco rit. *molto rall.* *ff*

ssssssshhhhhhaaaaaa!!!!

Note that it is only necessary to sing the notes with conventional note heads on the last three lines.

Anexo 5 – Partitura “Tuberama”

Articulate in the style indicated.
Slashed noteheads indicate a percussive
breathe sound achieved with an explosive 'cha'
as if loudly whispering 'Cha' without forming the
usual embouchure. Reform for surrounding notes.

Tuberama

Ian Clarke/Simon Painter
2005

1

$\text{♩} = 123$ Flute cue on CD - play from bar 5

Flute

Cha Cha Cha Cha

sing & play throughout (usually one octave below - falsetto if possible for men)
Lots of energy, groove and attitude!

5 *f* doo doo dak ka doo CHA daa duk ka du *simile*

9 *mp* *f*

14

20 *f* ku

26 ku ku ku ku

31 ku

35

39 *mf* du du du ga ka du ka du ka

46 du du du ga du ku du ku *simile*

51

Flick both trill keys to articulate repeated Ab's.
N.B. Grace notes have little pitch information!

Tuberama

2

56 *fp* <

61 *f*

66

70

74
du dat de ke du dat de ke du dat de ke dut de ke de ke de ke

78

82 *tr* *tr* *ff*

86 *tr* *tr*

89 *tr* *tr* 9

92

95

98 *sfz* *Glissando*

